# اقبال اور پاکستانی ادب

عزیز احمد

مرتب

طاہر تونسوی

مکتبۂ عالیہ ○ لاہور

سال اقبال ۱۹۷۷ء

# اقبال اور پاکستانی ادب

مصنف : عزیز احمد

مرتب : طاہر تونسوی

ناشر : الطاف حسین

طابع : ندرت پریس، لاہور

سرورق : بشیر آرٹسٹ

قیمت

-/۱۰

یکے از مطبوعات

مکتبہ عالیہ - ایبک روڈ (انارکلی) - لاہور

اظہر جاوید

کی بے پناہ محبّتوں کے نام

# ترتیب

"اقبال کے کلام کا مطالعہ کیجیے۔ حاتم طائی کے کوہِ ندا کی مانند وہ اپنی
پہلی آواز پر آپ کو کشاں کشاں اپنے قدموں میں لا ڈالیں گے اور آپ سے
کچھ نہ بن پڑے گا۔"

(رشید احمد صدیقی)

## پیش لفظ

# اقبال اور عزیز احمد

سالِ اقبالؒ کے سلسلے میں جہاں ایک طرف اقبالؒ کی شخصیت، شاعری اور فن کے بارے میں نئی کتابیں اور نئے مقالے لکھے جا رہے ہیں وہاں دوسری طرف اُن پرانے رسائل کی ورق گردانی بھی ہو رہی ہے جن میں اقبالؒ پر بیش بہا مقالات وقتاً فوقتاً شائع ہوتے رہے ہیں۔ اُن کی زندگی میں بھی اور اُن کے انتقال کے بعد بھی ——— ان مقالات کی افادیت آج بھی اُسی طرح ہے جیسے زمانۂ ماضی میں تھی۔ اسی ضمن میں حقیقت یہ ہے کہ ایسے مفید مضامین کا مقابلہ موجودہ دور میں لکھے ہوئے بہت سے مضامین بھی نہیں کر سکتے اسکی بنیادی وجہ یہ ہے کہ اقبالؒ کے یہ نقاد یا تو یہ دنیا چھوڑ چکے ہیں، یا لکھنا چھوڑ گئے ہیں۔ لیکن ان کے قلم سے نکلے ہوئے مضامین آج بھی اقبالیات میں حرفِ آخر ہیں۔ ایسے لوگوں میں جناب عزیز احمد پیش پیش ہیں۔ کون سا ایسا ناقد یا اقبال شناس ہے جس نے "اقبال نئی تشکیل" کو اقبالیات کے سلسلے کی بہترین کتابوں میں شامل نہیں کیا۔ عزیز احمد کی یہ تصنیف زندۂ جاوید ہے کہ اس میں اقبالؒ کی شاعری کے جن گوشوں کے بارے میں اظہارِ خیال کیا گیا ہے اور جس طرح ان کا تجزیاتی مطالعہ کیا گیا ہے اس نقطۂ نظر سے شاید ہی اقبالؒ کے کسی ناقد نے کیا ہو۔

عزیز احمد بنیادی طور پر ترقی پسند نقاد ہیں، اس لیے بھی کہ وہ باقاعدہ طور پر ترقی پسند تحریک کے ممبر رہے ہیں۔ اس کے علاوہ اپنی تحریروں میں بھی ترقی پسند تحریک کے

مقاصد کو پیشِ نظر رکھا ہے۔ اسی کومٹ منٹ (Comitment) کے ساتھ انہوں نے اقبال پر بھی قلم اُٹھایا ہے۔ اور وہ بھی اس طرح کہ اقبال کے ناقدین میں اُن کا مقام اور حیثیت مسلّم ہو گئی۔۔۔ اور یوں وہ بلاشبہ بہت بڑے نقاد ٹھہرے۔ اگرچہ بعض لوگوں نے یہ لکھا ہے کہ "ایک چیز جو خاص کے طور پر عزیز احمد کی تنقید میں دکھائی دیتی ہے وہ یہ ہے کہ وہ دُوسروں کا فلسفہ اور خیالات بیان کرتے رہتے ہیں"۔ مجھے اس سے قطعی طور پر اختلاف ہے اس لئے کہ عزیز احمد نہ صرف بالغ نظر نقاد ہیں بلکہ جو تنقیدی بصیرت اُن میں ہے اُس کے حوالے سے اُن کی تنقید اور بھی جاندار ہو جاتی ہے اور وہ کہیں بھی نہ تو بغیر سوچے سمجھے تنقید کرتے ہیں اور نہ ہی بے جا عقیدت مندی کا اظہار کرتے ہیں۔ اکثر مقامات پر اُن کی رائے اتنی جچی تُلی اور صحیح ہوتی ہے کہ اُس سے اختلاف ہی نہیں کیا جا سکتا اور پھر سب سے بڑی بات یہ ہے کہ صرف ایک پہلو یا گوشے پر اظہارِ خیال کرنے کی بجائے انہوں نے پوری تحریک یا شاعر کا بھرپور مطالعہ پیش کیا ہے۔

یہی وجہ ہے کہ اقبالؒ کے ہر پہلو پر بحث کی ہے اور یہ کوئی آسان کام نہیں۔ جبکہ بہت سے نقاد اقبال کے صرف ایک پہلو کو بھی اپنی گرفت میں نہیں لے سکے۔ دُوسری بات یہ بھی ہے کہ ترقی پسند تحریک سے وابستہ ناقدین پر یہ الزام لگایا جاتا ہے کہ وہ ہر چیز کو ایک مستعار عینک سے دیکھتے ہیں۔ (اگرچہ مستعار کی وضاحت نہیں کی جاتی) اور بنیادی طور پر یہ عینک اشتراکی نظریات و افکار کی عینک ہے۔ لیکن عزیز احمد کے ہاں ویسے بھی یہ چیز بہت کم ہے۔ اس لیے کہ وہ مسائل کو اپنی آنکھ سے دیکھتے ہیں۔ اس طرح فن پارے پر تنقید کرتے ہوئے اُن کی گرفت بہت زیادہ مضبوط ہو جاتی ہے۔

"اقبالؒ اور پاکستانی ادب" میں میں نے عزیز احمد کے بکھرے ہوئے مضامین کو اکٹھا کر دیا ہے۔ چنانچہ اس کتاب میں سات مقالات 'اقبالؒ اور پاکستانی ادب ــــ اقبالؒ کی شاعری میں حسن و عشق کا عنصر ــــ اقبالؒ کا رد کردہ کلام ــــ اقبالؒ کا نظریۂ فن ــــ کلاسیکی نظریات پر اقبالؒ کی تنقید اور اقبالؒ کی آفاقیت کا مسئلہ شامل

ہیں۔ یہ وہ مقالات ہیں جو مجلۂ عثمانیہ، ماہِ نو، نیا دور اور دُوسرے رسائل میں چھپے اور اِن تمام میں عزیز احمد کا ترقی پسندانہ رویّہ جھلکتا دکھائی دیتا ہے۔

"اقبال اور پاکستانی ادب" میں تحریکِ پاکستان کے پس منظر میں اقبال کے حوالے سے پاکستانی ادب کا مطالعہ کیا گیا ہے اور اس میں اقبال کی پیروی کرنے والے شاعروں کا ذکر بھی کیا گیا ہے۔ عزیز احمد کا یہ خیال صحیح ہے کہ نوجوانوں پر اقبال کا اثر بہت کم ہے، حالانکہ نوجوانوں کو اقبال سے متاثر ہونا چاہیئے تھا۔ اس میں یہ خیال ظاہر کیا گیا ہے کہ نئی پود کا یہ کام ہے کہ وہ اقبال کی پیروی لفظی یا خیالی نقالی کے ذریعے سے نہیں بلکہ قومی رُوحِ حیات میں جذب ہو کر نئی فکر اور فنونِ لطیفہ کے نئے رجحانات کی تخلیق سے کریں۔

"اقبال کی شاعری میں حُسن و عشق کا عنصر" اہم تنقیدی مقالہ ہے جس میں نہ صرف حُسن و عشق کا تجزیاتی مطالعہ کیا گیا ہے، بلکہ اس پر بھی بحث کی گئی ہے کہ اقبال انہیں کیا سمجھتے تھے اور یوں اقبال کی شاعری میں حُسن و عشق کے عنصر کی تلاش و تحقیق کے بعد یہ نتیجہ سامنے آتا ہے کہ اقبال دل سے زیادہ دماغ کے شاعر تھے اور عشق ایک جذبۂ اضطراری کی بجائے ایک بھرپُور حقیقت کے طور پر اُن کے سامنے آتا ہے۔

"اقبال کا رد کردہ کلام" میں عبدالرزاق کی مرتب کردہ "کُلیاتِ اقبال" کا مطالعہ کیا گیا ہے۔ اور عزیز احمد اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ اس کتاب کی اہمیت اس لئے ہے کہ اقبال کی شاعری کے بہت سے مسائل کے بارے میں بات کرنے کے لئے اقبال کے اس رد کردہ کلام کی شمولیت بے حد ضروری معلوم ہوتی ہے۔

"کلاسیکی تصوّرات پر اقبال کی تنقید" میں اقبال کے حوالے سے شاعری اور ادب کے پُرانے نظریات پر بحث کی گئی ہے۔ اقبال نے افلاطون اور ارسطو کے نظریات و تصوّرات پر نہ صرف تنقید کی ہے بلکہ اُن سے اختلاف بھی کیا ہے۔ ارسطو نے جب شاعری کو نقل قرار دیا تو اقبال نے اس سے اختلاف کرتے ہوئے کہا کہ "شاعری انسان کے اعمال و افعال کی نقل نہیں

بلکہ اُن پر تنقید ہے "۔ اس طرح ایلیٹ کے خیالات سے بھی اقبال نے اتفاق نہیں کیا۔ اس لیے کہ اقبال کو حرکت کی تلاش ہے اور ایلیٹ کو سکون کی ——— یوں اس مضمون میں وہ تمام باتیں بیان کی گئی ہیں جن میں اقبال نے کلاسیکی نظریات پر تنقید کی ہے اور اس سے ایک طرح اقبال کے اپنے نظریات کے بارے میں بھی علم ہو جاتا ہے۔

"اقبال کی آفاقیت کا مسئلہ" میں عزیز احمد اقبال کی آفاقیت کے سلسلے میں اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ اقبال کے کلام کا وہی حصہ آفاقی ہے جس میں فلسفیانہ نکتہ طرازیاں نہیں ہیں۔ اسلیے کہ اس میں شعریت ہے۔ عام فہم بھی ہے اور اس میں عالمگیر اپیل موجود ہے۔

"اقبال کا نظریۂ فن" بڑا مفصل اور مدلل مضمون ہے اور اس پر بحث کے ۲۶ دروازے ہیں۔ عزیز احمد کی رائے میں اقبالؒ کے فن میں جو غیر معمولی تازگی اور اُپج ہے اُس کی وجہ سے یہ فیصلہ کرنا بے حد دشوار ہو جاتا ہے کہ اقبالؒ کس سے زیادہ متاثر تھے، دراصل اقبالؒ کا نظریۂ فن ان اشعار سے واضح ہو جاتا ہے۔

میں شعر کے اسرار سے محرم نہیں لیکن — یہ نکتہ ہے تاریخِ اُمم جس کی ہے تفصیل
وہ شعر کہ پیغامِ حیاتِ ابدی ہے — یا نغمۂ جبریلؑ ہے یا بانگِ سرافیلؑ

چنانچہ اقبالؒ نے خود بھی ایک نقاد کی حیثیت سے تمام فنونِ لطیفہ اور تمام عصری تحریکوں پر عالمانہ انداز میں بحث کی ہے۔ اس حوالے سے بھی اس مضمون میں بھرپور روشنی ڈالی گئی ہے۔

یہ سات مضامین اسلیے بھی اہم ہیں کہ ان میں سے ہر ایک میں اقبالؒ کی شخصیت اور فن کے علیحدہ علیحدہ گوشوں پر بحث کی گئی ہے۔ اگرچہ اقبالؒ کی شخصیت اور فن کا احاطہ کرنا فردِ واحد کا کام نہیں مگر عزیز احمد نے کما حقہٗ اس سمندر کو پار کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس تناظر میں دیکھا جائے تو عزیز احمد نے اپنی فنی بصیرت اور جدتِ تنقید سے اقبال کی شاعری اور فن پر ناقدانہ نظر ڈالی ہے اور یوں بھی یہ اقبالؒ کا عہد ہے جس میں ہم رہ رہے ہیں۔

محترم احمد ندیم قاسمی نے بھی اسی بات کو سامنے رکھ کر فلیپ تحریر کیا ہے۔ جو عزیز احمد کی تنقید پر بھرپور روشنی ڈالتا ہے۔

کتاب کی تدوین و ترتیب میں ڈاکٹر تبسم کاشمیری کی معاونت شامل رہی ہے ان کا ممنون ہوں۔ مضامین کے مصنف عزیز احمد صاحب کا بھی خصوصی شکریہ مجھ پر واجب ہے کہ انہوں نے ان مضامین کی بطور کتاب اشاعت کی اجازت مرحمت فرمائی اور یوں کتاب کے جدت پسند ناشر برادرم جمیل صاحب کا یہ منصوبہ پایۂ تکمیل تک پہنچا۔

طاہر تونسوی

شعبۂ اردو

گورنمنٹ کالج، لاہور

# اقبال اور پاکستانی ادب

ایسا بہت کم ہوا ہے کہ کسی بہت بڑے ادیب یا شاعر نے ادب میں اپنا کوئی مکتب چھوڑا ہو۔ ادبی عظمت کی ایک بڑی نشانی یہ بھی ہے کہ اس کی نقل بہت دشوار ہو چنانچہ انگریزی ادب میں شیکسپیئر نے کوئی پیرو نہیں پیدا کئے لیکن ابسن اور برنارڈ شا سے ڈرامہ نگاروں کا ایک پورا گروہ منسوب ہے۔ کچھ یہی حال اُردو ادب میں غالب کا ہوا۔ ان کو زندگی بھر گویم مشکل وگرنہ گویم مشکل کے مسئلے کا مقابلہ کرنا پڑا۔ کوئی ان کی پیروی کیا کرتا۔ پھر انہوں نے جو سہل ممتنع لکھا وہ بھی کس پیرو کے بس کا نہ تھا۔ یہی بات ہے کہ غالب کے کسی شاگرد، یہاں تک کہ حالی اور شیفتہ کے یہاں ان کا رنگ نہیں جھلکتا۔

اسی طرح جس کسی نے اقبال کے اسلوب کی پیروی کی کوشش کی، کوئی خاص کامیابی نہیں حاصل کی۔ بات یہ ہے کہ اقبال کے پورے اُردو اور فارسی کے کلام میں اسلوب کی حیثیت بڑی ثانوی ہے۔ سب سے پہلے اقبال کی پیروی کی کوشش چکبست نے کی

بعض لکھنؤ والے انہیں بہت سراہتے ہیں، مگر مجھے آج تک سوائے چند اشعار کے چکبست کے کلام میں کوئی خاص بات نظر نہیں آئی چکبست نے ایک نہیں کئی شاعروں کی پیروی کی ہے۔ اور یہی اُن کے کلام کی مجموعی افرا تفری کا راز ہے۔ اُن کے یہاں انفرادیت نہیں۔ پھر جوش نے اقبال کی پیروی کی جا بجا کوشش کی۔ لیکن جوش کے راستے میں چند مشکلیں حائل ہیں۔ ایک تو یہ کہ تشبیہات پر انہیں ضرورت سے زیادہ قدرت حاصل ہے، دوسرے یہ کہ اُن کا ذہنی سرمایہ بڑی شدت سے محدود ہے۔ ایک کی وجہ سے ان کے کلام میں اقبال کے مقابل کہیں زیادہ رنگینی آگئی اور دوسری خصوصیت کی وجہ سے وہ عمر بھر کبھی کوئی گہری بات نہ کہہ سکے، وہ ہمیشہ دہراتے ہی رہے، خواہ خیالات انقلابی ہوں یا رندانہ۔ ایک طرح کا رنگین ولولہ، شوخی اور گستاخی جوش کے کلام میں بھی ہے، اور اردو ادب کے لئے ایک خاص چیز ہے۔ لیکن اس کو اقبال کی شاعری کے بے پناہ تموّج، اس کی وسعت اس کی حرکت اور تلاطم سے کوئی نسبت نہیں۔ لیکن پھر بھی یہ کہنا بیجا نہ ہوگا اگر اقبال نہ ہوتے تو جوش کا ڈھنگ کچھ اور ہی ہوتا وہ یہ جوش نہ ہوتے۔

اور بہت سے شاعروں نے اقبال کی کچھ کچھ پیروی کی ان میں سے بعض بعض کے نام اب صرف اُردو ادب کے طالب علموں کو یاد رہ گئے ہیں۔ ان میں وحید الدین سلیم پانی پتی بھی تھے۔ لیکن ان کا رنگ بھی کچھ نقل ہی نقل رہا۔ ایک طرح کی ذہانت اور جودت انہیں بھی تھی مگر وہ عظمت میں تبدیل نہ ہونے پائی۔

نوجوان شعرا نئی تحریکوں میں کچھ اس طرح بھٹک گئے کہ انہوں نے اقبال کی شاعری کے قالب اور روح دونوں کو فراموش کر دیا۔ ترقی پسند تحریک نے جہاں بہت سی کہنہ روایات کو توڑا وہاں ادب کو بعض بہت شدید صدمے بھی پہنچائے ایک بڑا سخت صدمہ یہ پہنچا کہ اگر بعض بہت اچھے نظم اور غزل لکھنے والے شاعر زندہ نہ ہوتے تو طرح طرح کے تجربوں

میں نظم اور غزل دونوں کا عظیم الشان روایتی سلسلہ اگر منقطع نہ ہوتا، تو اس کی نشوونما میں رُک ضرور پیدا ہوتی۔

پاکستان کے نوجوان شعرا پر اقبال کے کلام کا مجموعی اثر اسقدر کم ہے کہ حیرت اور عبرت ہوتی ہے۔ فیض اور راشد کی نظموں کے ڈہانچے ایلیٹ، اوڈن اور اسپنڈر سے زیادہ قریب اور ماخوذ ہیں۔ اور چونکہ ایک اجنبی ادب سے تسلسل کا رشتہ زیادہ مضبوط نہیں تھا۔ اس لئے ان تجربوں میں بعض خاص صورتوں کے علاوہ جان نہیں۔ اس کے بعد اقبال کی پیروی دوسرے درجے کے شاعروں کے حصے میں آئی اور انہوں نے بھی بدقسمتی سے اقبال کی شاعری کی روح حرکت کے بجائے، اُن کے اسلوب اور انہیں کے خیالات کو دُہرانے کو ہُنر سمجھا۔

پاکستان کا تصور زیادہ تر اقبال ہی کے ذہن کا ایک نتیجہ ہے۔ انہوں نے جمہوری اور اشتراکی تصورِ وطنیت کے بجائے ایک نئی طرح کی قومیت کا تصور پیش کیا۔ اس تصورِ قومیت کی بنیاد رفتان کے بعض تفکرات پر مبنی ہے جنکا انھوں نے ۱۹۳۰ء والے مسلم لیگ کے خطبے میں حوالہ دیا ہے۔ ہندوستانی برصغیر کی مسلم قومیت کا تصور، ایک ایسی انسانی ثقافت کی وحدت کا تصور ہے، جس سے ایسی انسانی قدریں وجود میں آئی ہیں جو دوسرے تمدنوں کو یا تو نصیب نہیں ہوئیں۔ یا انہوں نے اسی تمدن سے ان کو حاصل کیا۔ یا اس تمدن سے انہیں بڑی تقویت پہنچی۔ اس برصغیر کی اسلامی ثقافت بذات خود ایک انسانی اقدار پیدا کرنے والی وحدت ہے، اور اسی لئے اسکا تحفظ لازم آتا ہے۔ شروع شروع میں اقبال نے جغرافی وطنیت کی جو مخالفت کی، وہ اس وجہ سے تھی کہ اسوقت تک انہوں نے "ملّی وطنیت" کا تصور پوری طرح اپنے فلسفے سے اخذ نہیں کیا تھا۔ اور جب اپنی شاعری کے آخری زمانے میں، یعنی ۱۹۳۰ء اور اسکے بعد، انہوں نے "ملّی وطنیت" کے تصور کو ملت کے استحکام اور بقا کے لئے ایک ضروری شرط کے طور پر قبول کر لیا تو پاکستانی تحریک کا آغاز ہوا۔

جس سے ہم سب سے پہلے اقبال ہی کی تحریروں، تقریروں، ان کے کلام اور ان کے خطوط میں روشناس ہوتے ہیں۔ پاکستان اقبال کی ملّی اور اسلامی شاعری کا جغرافی ظہور ہے۔ اور اسی لیئے وہ عینیت جو پاکستان کے حامی اور خادم آج اپنا مقصد قرار دیتے ہیں دراصل ان تمام اقدار پر مشتمل ہے جن پر اقبالؔ کی اسلامی انقلابی شاعری میں زور دیا گیا ہے۔

اگر پاکستان کی تحریک میں ثقافتی عنصر خاص طور پر اہمیت رکھتا ہے تو اس کی بھی ضرورت ہے کہ اس کا تحفظ کیا جائے اور اس کی نشو و نما کی جائے۔ اس ثقافتی عنصر کو زمانے کی ضروریات کے پیشِ نظر نئی سے نئی منزل کی طرف بڑھایا جائے۔ کیونکہ اقبال کی فکر میں، اور خیال، عمل اور ارادے کی دُنیا میں، ہر جگہ حرکت ہی عین حیات ہے لیکن بڑی بدقسمتی یہ ہے کہ یہی ثقافتی قدریں، یعنی ماضی کا تحفظ، اور مستقبل کی تعمیر کی قدریں اب تک پاکستانی ادب میں اپنا صحیح مقام پوری طرح حاصل نہیں کر سکیں۔

ماضی کو منہدم کرنے میں تقسیم سے قبل کے برصغیر کی ترقی پسند تحریک کا بڑا حصہ تھا یہ انہدام روایت شکنی کے جوش میں مجنونانہ سرگرمی کی حد تک بڑھ گیا تھا۔ اُس نے اچھے اور بُرے۔ خزف و گوہر۔ رطب و یابس میں کوئی امتیاز نہیں کیا۔ ہندوستانی ادیب تو پھر ایک ذرا سا چکر کاٹ کے دیو مالا، بھگتی تحریک اور اہنسا کی طرف واپس لوٹ گئے۔ لیکن ہندوستان کے ادیب مسلمان اور پاکستان کے ادیب اب تک تذبذب کے عالم میں ہیں کہ کس بنیاد پر اپنی تعمیر کریں۔ بہت سے جنتا کا نام جپنے لگے اور روس کے جدید ادب کی پیروی کرنے لگے جس کا معیار ہر سال گرتا ہی جا رہا ہے۔ بعض نے ہندوستان سے رشتہ جوڑا لیکن بعض ادیبوں نے اپنی ذمہ داریوں کو بھی محسوس کیا کہ پاکستان اگر ایک مملکت ہے، اور اگر اس مملکت کے رہنے والے ایک ملت ہیں ایک ثقافت کے محافظ ہیں تو ان کا ایک مشترک ادب بھی ہونا چاہیئے جسمیں ماضی کی روایات جذب ہوں اور جو ایک مستقبل کی طرف قدم اٹھائے۔

پاکستانی ادب کی تحریک، اسی لئے اقبال سے وابستہ ہے، اس کا کام ایک ایسے تمدن کی قدروں کو زندہ رکھنا ہے جس نے ادب میں ابوالفضل اور خسرو اور غالب کو پیدا کیا۔ جس نے مختلف بولیوں سے ایک نئی زبان بنائی، ایسی زبان جس کا سرمایہ دنیا کی کسی زندہ زبان کے آگے شرما کے سر نہیں جھکا سکتا۔ جس نے مصوری اور موسیقی میں اپنی ایک خاص نہج اور خاص طرز کا آغاز کیا اور اُسے اتمام کو پہنچایا، جس نے تاج محل تعمیر کیا، اور لاہور اور کشمیر میں ایسے باغات لگائے جن کی نظیر شاید ہی کہیں اور ہو۔ اس قوم کا ایک خاص دستور اخلاق ہے ایک خاص زاویۂ نظر ہے جس سے وہ دنیا اور طبیعیات اور زندگی کو دیکھتی ہے۔ اس میں ایک خاص طرح کی انسانیت ہے۔ ایک خاص طرح کی عالی ظرفی ہے جس سے وہ رنج و انبساط دونوں کو اسیر کر سکتی ہے۔ زندگی کی دوڑ میں اس قوم اور اس تمدن نے بھی بڑی بڑی قربانیاں دی ہیں اور سب سے بڑی قربانیاں تو اقبال کے مرنے کے بعد تقسیم کے بعد کے قتل عام میں دی ہیں۔ اس قوم، اس تمدن اور اس ثقافت نے جو کچھ تخلیق کیا وہ کوئی اتفاقی۔ یا اضطراری عمل نہیں تھا، یہ ایک باشعور مسلسل باسلیقہ حرکت تھی جو اپنی تخلیق کے محرکات اور اس کے نتائج میں دوسری قوموں اور دوسرے محرکات سے ممتاز ہے، خواہ دوسری قومیں اسکی ہمسایہ ہی کیوں نہ ہوں اور اس کے اپنے گھر ہی کیوں نہ رہتی ہوں۔ اس نے دوسروں سے اثرات قبول کئے ہیں اور دوسروں کو متاثر کیا ہے۔ لیکن صدیوں کے تاریخی میل جول یا مقابلے میں کبھی اس نے اپنی انفرادیت، اپنی منفرد تخلیقی صلاحیت نہیں کھوئی۔ وہ کبھی کسی اور ثقافت، کسی اور تمدنی تحریک میں جذب نہیں ہونے پائی، اور اسی لئے وہ آج تک زندہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ادب اور فنونِ لطیفہ کی پاکستانی تحریک کوئی نئی چیز نہیں۔ یہ وہی شے ہے جو کل کی ملّی تحریک تھی۔ اب اُسے وہ جغرافی ذرائع وہ معاشی وسائل حاصل ہو گئے ہیں جو پہلے نہ تھے اور اسی لئے اس کی ترقی کی رفتار بہت تیز ہونی چاہیے۔

ادب اور آرٹ کی پاکستانی تحریک کے مقابلے میں سب سے زیادہ رکاوٹ دو محاذوں سے ڈالی جا رہی ہے۔ جو اصل میں ایک ہی ہیں۔ اور ترقی پسند مصنفین کے جدید ترین نظام العمل سے وابستہ ہیں۔ شروع شروع میں یہ انجمن، ہندوستان کی اشتمالی جماعت کی طرح مسلم لیگ اور مطالبۂ پاکستان کی حامی رہی۔ مسلمان عوام کے اس مطالبے اور خود اقلیتی صوبوں کی مسلمان آبادی کی قربانی کو اس نے عوامی تحریک جانا۔ لیکن پھر بین الاقوامی سیاست کی شطرنج پر کچھ ایسی تبدیلیاں ہوئیں کہ پہلے تو اشتمالی جماعت اور پھر انجمن ترقی پسند مصنفین پاکستان اور مسلمان عوام کے اسی حق خود ارادیت کی مخالف ہو گئی جس کی اس نے کئی سال تک حمایت کی تھی۔ ادبی محاذ پر اس کا یہ اثر ہوا کہ ہندوستان کی بنیادی طور پر ہندو ثقافت اور پاکستان کی بنیادی طور پر اسلامی ثقافت کے فرق کو اس نے چھپانے کی کوشش کی۔ اس نے ہندوستانی قوم پرستوں کی طرح اس برصغیر کی نام نہاد جغرافی وحدت اور اسی لئے تمدنی وحدت پر زور دینا شروع کیا۔ یہ دہرا عمل تخریب ایک طرح سے اس ملک کے تمدن اور اس کی ثقافت کو حرف غلط کی طرح مٹانے کی تجویز ہے۔ جن عوام کے نام پر یہ تحریک نعرے لگاتی ہے، یہ انہیں کو فنا کرنے۔ اور انہیں پھر سے کشت و خون میں آلودہ کرنے کے سامان کر رہی ہے اس کا کام نہ صرف ملک کے نظام میں بلکہ دماغوں میں افراتفری اور انتشار پیدا کرنا ہے۔

اگر پاکستان محض ایک سیاسی وحدت نہیں بلکہ ایک تمدنی، مذہبی، ملی، اخلاقی وحدت ہے۔ اگر وہ انسانی اقدار کی ایک منفرد اکائی ہے تو اس قسم کی مخالف تحریکیں نہ زیادہ دن یہاں چل سکیں گے اور نہ اس ملک کے ادب اور اس کی ثقافت کو کوئی نقصان پہنچا سکیں گے۔ بہت سے ادیب پرانی تحریکوں سے اپنے ناتے توڑتے جائیں گے اور نئے ادیب اور شاعر پیدا ہوں گے۔ جو پاکستان کی ملی اور قومی وحدت کی تعمیر اور اس کی ترجمانی کر سکیں گے۔

یہ ترجمانی اب تک سب سے بہتر اقبالؒ نے کی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ بعض شاعروں کا کلام بعض قوموں کی روحِ حیات کو بہت متاثر کرتا رہا ہے۔ مثلاً ہومر کی شاعری یونانیوں کے لئے اور شلر کی شاعری جرمنوں کے لئے ایک بہت بڑا قومی ہتھیار تھی۔ لیکن شاید ہی دنیا کی تاریخ میں اس کی کوئی نظیر ہو کہ ایک شاعر نے ایک قوم کو اس کے وجود سے خبردار کیا، اسے بقا کے طریقے بتائے، بقا کی جدوجہد میں اس کا ہاتھ بٹایا، اور آزاد ہو کے دنیا کے نقشے پر اپنے لئے جگہ محفوظ کرنے کا راستہ دکھایا۔ یہ سارا کام اس شاعر نے اپنی فکر، حکمت، شاعری سے کیا۔ ادب اور فنونِ لطیفہ کی یہ تحریک اقبالؒ کا سب سے بڑا اور زندہ تحفہ ہے۔ اس نے ایک ملک کی تعمیر کی بنیاد رکھی ہے، اور ایک قوم کو صدیوں کے بعد جلایا ہے۔ اور اب یہ نئی پود کے شاعروں کا کام ہے کہ وہ اقبالؒ کی لفظی یا خیالی نقالی کے ذریعے نہیں، بلکہ اس قومی روحِ حیات میں جذب ہو کے نئے ادب، نئی نثر اور فنونِ لطیفہ کے نئے رجحانات کی تخلیق کریں۔

---

# اقبال کی شاعری میں حسن و عشق کا عنصر

جستجو کل کی لیے پھرتی ہے اجزا میں مجھے
حسن بے پایاں ہے درد لا دوا رکھتا ہوں میں

ہر تقاضا عشق کی فطرت کا ہو جس سے خموش
آہ وہ کامل تجلّی مدعا رکھتا ہوں میں

فیضِ ساقی شبنم آسا ظرفِ دل دریا طلب
تشنۂ دائم ہوں آتش زیر پا رکھتا ہوں میں

محفل ہستی میں جب ایسا تنک جلوہ تھا حسن
پھر تخیل کس لئے لا انتہا رکھتا ہوں میں

**۱۔ نفسیاتی رجحانات۔** حسن سے متاثر ہونے کی صلاحیت ہر انسان میں کم و بیش موجود ہے اور اسی طرح حسن میں محو ہو جانے اور حسن کی طرف کھنچ جانے یا حسن کو اپنی طرف کھینچنے کی صلاحیت بھی انسانی فطرت کا ایک عنصر ہے۔

شاعر میں یہ صلاحیتیں بدرجۂ اتم موجود ہوتی ہیں۔ جذبات اس قدر عمیق

اور اس قدر وسیع ہوتے ہیں کہ جب اُن میں جوش آتا ہے تو وہ اُس کی ذات میں سما نہیں سکتے، اور الفاظ اور نغمے بن کر ابل پڑتے ہیں۔

حسن شاعر کے جذبوں پر چھا جاتا ہے۔ اور جذبوں میں ایک تپش، ایک جوش ایک بیتابی پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ بیتابی عشق ہے اور جب یہ بیتابی اس کے قلب کی لطافتوں اور اس کے دماغ اور ادراک کی مدد سے الفاظ و معانی کی شکل اختیار کر لیتی ہے تو شعر بن جاتی ہے۔ اسی لئے اگر عشقیہ شاعری کی صحیح تعریف کی کوشش کی جائے تو صرف انہی الفاظ میں اس کی تعریف کی جا سکے گی کہ وہ ایک انسان کے لطیف احساسات۔ اور بے چین جذبات کا عکس ہے اگر یہ عکس بے ساختہ پڑے تو شاعری حقیقی اور سچی ہے۔ اور اگر اس میں رنگ بھرنے کی کوشش کی جائے یا اور کوئی مصنوعی دلکشی پیدا کی جائے تو عکس لاکھ خوبصورت ہو اُس میں وہ فطری حقیقت باقی نہیں رہے گی۔ جس طرح عشق ایک اضطراری جذبہ ہے اسی طرح عشقیہ شاعری میں بھی اضطرار کی جھلک ہونا ضروری ہے اور یہی اضطرار شعر میں وہ کیفیت پیدا کر دیتا ہے کہ شعر "متحرک" ہو جاتا ہے۔

عشقیہ شاعری دل کی شاعری ہے، اور اقبال دل سے زیادہ دماغ کے شاعر ہیں عشق اُن کے نزدیک ایک اضطراری چھا جانے والا۔ محو کر دینے والا جذبہ نہیں، جس کا جادو انہیں، اور ان کی پوری ہستی کو مسحور کر دے۔ عشق اُن کے نزدیک ایک حقیقت ہے اور وہ اس حقیقت تک پہنچنا چاہتے ہیں ان کے پورے کلام میں ایک نظم بھی ایسی نہیں جس سے یہ ظاہر ہو کہ وہ جذبات کے افسوں سے اس قدر مسحور ہیں کہ فطرت اُن سے خود بخود لکھوا رہی ہے۔ عشق اُن کی شاعری کا "باعث" نہیں "مقصد" ہے۔

"عشق" کا جو تصور اقبال کے ذہن میں ہے وہ ایک مستقل اور عظیم الشان حقیقت کا تصور ہے۔ اور اس حقیقت کی جستجو، اس کو سمجھنے اور اس تک پہنچنے کی کوشش اس امر کو ظاہر کرتی ہے۔ کہ شاعری کی ہستی اس حقیقت سے بالکل الگ ہے۔ کلیم دوسرے طور کے

شعلوں کو دیکھ رہا ہے اور اُن تک پہنچنے کی کوشش کر رہا ہے۔

اس تصوّر نے اقبال کے عشقیہ کلام میں دو خصوصیتیں پیدا کر دیں۔ ایک تو یہ کہ عشق ہمیشہ ایک فلسفیانہ مبحث بنتا گیا۔ دوسرے یہ کہ فطری لطافت، سادگی اور پرکاری اور نازک اور لطیف شعریت جو دل پر اثر کرنے والی شاعری کی جان ہے اُن کے عشقیہ کلام میں تقریباً مفقود ہے۔



اقبال شاعری کے لئے ہمیشہ ایک "مقصد" کو اپنا منتہائے نظر بنائے رہے۔ خود شعر کی اہمیت اُن کے مقصد میں زیادہ نہیں تھی۔ اُن کا پیغام الفاظ کی طرح جذبات سے بھی "ماورا" رہا۔ اور ہر وہ شاعر جو پیغام لے کر آتا ہے محض جذبات کا مجموعہ نہیں ہوتا۔ وہ ایک قوم، ایک جماعت کے جذبات کا رہبر ہوتا ہے محض اس پیغام کے اثر سے اقبال کی عشقیہ شاعری میں ذاتی اور شخصی رنگ ہمیشہ پھیکا رہا۔ جہاں انہوں نے عشق کے جذبے سے اپنے ذاتی تاثر کا اظہار کیا ہے اُن کی شاعری پھیکی اور بے مزہ ہو گئی ہے۔ لیکن جہاں انہوں نے عشق کا بلند اور پاکیزہ تر تصوّر ایک قوم کے لئے لائحہ عمل بنا کر پیش کیا ہے وہاں اس میں رفعت اور بلندی پیدا ہو گئی ہے۔

اسی شانِ رہبری نے "عشق" کو اُن کے نزدیک ایک تصوّر بنا کر پیش کیا ہے۔ ایسا تصوّر جو ایک شخص نہیں بلکہ ایک قوم کی جذباتی اور روحانی زندگی کو گرما سکے۔

عشق اقبال پر چھا نہیں جاتا۔ وہ حسن کو دیکھنے اور عشق کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں اور اُن کا زاویۂ نظر اس قدر ہمہ گیر ہے کہ وہ چاہتے ہیں کہ وہ اُسے ایک پوری قوم کا زاویۂ نظر بنا سکیں۔

**۲۔ اقبال کے کلام میں حُسن و عشق کے عنصر کی نشو و نما** اقبال کے مشقِ سخن کے زمانہ میں داغ و امیر کا طوطی ہندوستان میں بول رہا تھا۔ "زبان" کی خوبیوں کی طرف، شعر فہموں اور شاعروں کی توجہ تھی۔ اور گویا شاعری برائے نام عشقیہ شاعری تھی

مگر اُسی کی وجہ سے عشقیہ شاعری کا صحیح مفہوم مٹ چکا تھا۔

"غزل" جب اردو میں آئی تو تصنع بھی اُس کے ساتھ آیا۔ اور جہاں تصنع کا زور ہو، جذبات کی صحت ختم ہو جاتی ہے لفظی خوبیاں، جب شاعر کا اصول بن جاتی ہیں تو جذبات کے فطری اظہار کی شاعری میں صلاحیت نہیں رہتی۔ اردو شاعری سے شعر کی روح پرواز کر چکی تھی۔ مُردہ جسم کی آرائش کی جارہی تھی، اور مصری ممی کی طرح، طرح طرح کے مسالے لگا کر اس جسم کو باقی رکھنے کی کوشش ہو رہی تھیں۔

اس ماحول میں اقبال نے شاعری شروع کی۔ لیکن اسی ماحول کے ساتھ ساتھ ایک نیا ماحول بھی پیدا ہو گیا تھا۔ اور وہ سرسید اور حالی کا پیدا کیا ہوا ماحول تھا۔ مغربی شاعری کے اثرات بھی پڑنے لگے تھے۔

اقبال کی ابتدائی غزل گوئی میں داغ کا رنگ بہت نمایاں ہے۔ داغ سے انہوں نے اصلاح بھی لی تھی اور داغ کے وہ بہت معترف تھے۔ داغ کے مرنے پر انہوں نے ایک نوحہ بھی لکھا۔ امیر کی شاعری کا بھی اُن پر کافی اثر تھا۔ خود لکھتے ہیں۔

عجیب شئے ہے صنم خانۂ امیر اقبال
میں بت پرست ہوں رکھ دی کہیں جبیں میں نے

اقبال کا تغزل بے روح اور بے رنگ تھا۔ ابتدا سے لے کر آخر تک کبھی اُن کی غزلیں حقیقت کا خفیف سا اثر بھی پیدا نہ کر سکیں کیونکہ اُن میں لطف اور سوز و گداز نہیں۔

بعد کی غزلوں میں فلسفیانہ خیالات نے اور علوِ تخیل نے جا بجا جذبات کے فقدان کی تلافی کی ہے مگر عشقیہ رنگ کہیں نہ نبھ سکا۔ لیکن وہ دوسرا ماحول جو اقبال کی شاعری پر اپنا اثر ڈال رہا تھا۔ یعنی حالی اور سرسید کا ماحول بہت کامیابی سے اقبال کو اپنے آپ میں جذب کر سکا۔ وہ مغربی شاعروں کے کلام کا مطالعہ کرتے رہے۔ اور اُن کا اثر بھی اُن پر پڑتا رہا۔ اور رفتہ رفتہ اس بے روح تغزل اور اس حقیقت سے عاری شاعری

کا ایک شدید ردِ عمل اقبال کی قومی، اخلاقی اور اُن نظموں میں ظاہر ہونے لگا جو انہوں نے مناظرِ قدرت یا قدرت کے اہم اجرام کو دیکھ کر یا اُن سے مخاطب ہو کر لکھیں۔

اس زمانہ میں اقبال کے ذہنی ارتقاد کے مطالعہ کے سلسلے میں ایک بہت اہم چیز معلوم ہوتی ہے جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ عشق کے جذبے کو اُن کی فطرت سے جذباتی مناسبت سے زیادہ ذہنی مناسبت تھی۔ سب سے زیادہ جن مغربی شاعروں کا اُن پر اثر ہوا وہ گوئٹے ورڈسورتھ۔ شکسپیر اور گرے تھے۔ اُن میں سے کوئی خالص جذباتی شاعر نہ تھا۔ ہر ایک دل سے زیادہ دماغ کا شاعر تھا۔ اس اثر سے اقبال کی اس نفسیاتی کیفیت کا پتہ چلتا ہے کہ اُن پر عشق جذبہ بن کر نہیں چھا سکتا تھا۔

فلسفے کے مطالعہ نے جہاں اقبال کے تمام متزلزل زاویہ ہائے نگاہ کو ایک مستقل اور مکمل حیثیت دیدی۔ وہاں حسن و عشق کے متعلق بھی ایک خاص نقطۂ نظر کی تعمیر کی۔ فطرت ہی نے انھیں جذبات پرست طبیعت عطا نہیں کی تھی۔ فلسفے کے مطالعہ سے جو ذہنی ارتقاء ہوا اُس نے عشق اور حسن کے مطالعے کو اُن کی شاعری میں بجائے جذبے کے ایک "فکر" بنا دیا اور جس طرح نیم فلسفیانہ اور نیم شاعرانہ فکر سے وہ زندگی کی اہم خصوصیتوں کو دیکھنے اور پرکھنے لگے، انہوں نے عشق کو بھی دیکھنا اور پرکھنا شروع کیا۔

یہ وہ زمانہ تھا جب اقبال کی شاعری کا اہم ترین مقصد قومی شاعری تھی۔ عشق کے متعلق اُن کا تصور تشکیل پا رہا تھا۔ لیکن ابھی یہ تصور "پیغام" نہیں بنا تھا وطنیت اور قومیت اُن کے اہم ترین پیغام تھے۔

یورپ جانے کے بعد اُن کے نقطۂ نظر میں بہت اہم تبدیلی ہونے لگی، وطنیت جو اُن کی شاعری کے پہلے دور کا پیغام تھا ان کو باطل نظر آنے لگا۔ اسلامیات کے مطالعے اور گوناگوں مختلف اور متضاد اثرات سے ایک نئے اہم پیغام نے اُن کی ذہنی

کو کھیرنا شروع کر دیا تھا۔ پان اسلامی تحریک اُن کو اس قدر متاثر کر گئی کہ وہ وطنیت کے جوش کو بھول گئے۔ اور یہ پان اسلامی تحریک جو مادّی اور روحانی دونوں پہلوؤں پر مشتمل تھی، اُن کی ہستی میں ایک اہم انقلاب پیدا کرنے لگی۔

یہ اُن کے قیامِ یورپ کا زمانہ تھا۔ وطنیت کے تخیّل کو وہ باطل قرار دے چکے تھے اور پان اسلامزم کا اثر مستقل اور مکمل طور پر چھانے نہیں پایا تھا اور اس زمانے میں جب کہ اُن کی ذات اُن کی ہستی میں نئی تعمیر ہو رہی تھی۔ ایک نئے تخیّل اور نئے تفکر کی دنیا بن رہی تھی۔ اُن کی شاعری نسبتاً کم اہم اور ذاتی اور شخصی احساسات کے اظہار کا ذریعہ بن سکی۔ اُن کی شاعری کا اصل مقصد یعنی اُن کا پیغام ابھی مکمل نہیں ہوا تھا۔ اسی لئے اُن کی شاعری اس زمانے میں بڑی حد تک شخصی اور ذاتی شاعری ہی رہی۔ جا بجا انہوں نے جذبات نگاری کی کوشش کی۔ چند عشقیہ نظمیں لکھیں۔ عشق کے متعلق اشعار کہے۔ ان میں سے کسی نظم میں درد و اثر یا حسن و لطافت کی گرمی پیدا نہ ہو سکی۔

عشق کا مغربی اثر اُن کی شاعری پر پڑا۔ یہ اثر جو شخصی اور مجازی تھا۔ کبھی تو مجازی جذبے کے شخصی اظہار کی صورت میں (مثلاً ۔۔۔ کی گود میں بلّی کو دیکھ کر) کبھی مغربی نظموں سے متاثر خیالات کی شکل میں (مثلاً حسن اور زوال) نمودار ہوا یہ اثر محض ایک شاعر کی وقتی "مشقوں" سے بڑھ کر نہیں۔ لیکن عشق کے متعلق جو نظمیں انہوں نے اس زمانہ میں لکھیں یعنی جن میں ذاتی تاثر زیادہ نمایاں تھیں۔ اور جن کی تحریر مقصد رکھتی ہے اُن میں سے اکثر نظمیں باعتبار تخیّل بہت بلند ہیں۔

پان اسلازم کے اثرات جو اقبال کے ذہن پر چھا رہے تھے اور اُن کی شاعری کا مذہب بن رہے تھے، اسی زمانے میں دو مختلف طریقوں سے اُن کے کلام کے عشقیہ عنصر پر اثر انداز ہوئے ایک تو یہ کہ اُن کے کلام میں مولانا روم کے اثر اور تصوف

کے رنگ کی ابتدائی چاشنیاں جا بجا پیدا ہونے لگیں۔ دوسرے یہ کہ عشق مجازی میں بھی مشرقی اور اسلامی حسن کا تخیل اور تصور ایک روحانی معیار بننے لگا۔ یہ تصور سب سے پہلے ایک مکمل اور دلکش اثر کی شکل میں "سلیمیٰ" کی تحریر کا باعث ہوا۔

جس کی نمود دیکھی چشم ستارہ بیں نے
خورشید میں قمر میں تاروں کی انجمن میں
صوفی نے جس کو دل کے خلوت کدے میں پایا
شاعر نے جس کو دیکھا قدرت کے بانکپن میں
صحرا کو ہے بسایا جس نے سکوت بن کر
ہنگامہ جس کے دم سے کاشانۂ چمن میں
ہر شے میں ہے نمایاں یوں تو جمال اُس کا
آنکھوں میں ہے سلیمیٰ تیری کمال اُس کا

سلیمیٰ عرب کی پرانی محبوبہ ہے۔ اور شاعر حقیقت کے کیف کو مجاز میں تخیل کر کے مشرقی شاعری کی روایت کو جس میں مجاز و حقیقت ہمیشہ ایک دوسرے میں عیاں اور نہاں ہوتے ہیں، ایک نئے اور جدید رنگ سے زندہ کرتا ہے۔

عشق حقیقی کے عناصر کی نشو و نما پر ہم آگے چل کر روشنی ڈالیں گے۔

اس زمانہ کی عشقیہ شاعری کی چند اور خصوصیات کا ذکر ضروری ہے۔ ہر عشقیہ نظم میں اس کا احساس ہوتا ہے کہ جذبہ دل سے نہیں نکلا۔ تخیل ہمیشہ نظم کی تشکیل کا باعث نظر آتا ہے۔ جذبے میں جوش نہیں۔ اثر نہیں، حقیقت نہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ ایک غیر معمولی دماغ رنگین کھلونے بنا رہا ہے اور ان سے تفریحاً کھیل رہا ہے۔ ممکن ہے کہ اکثر نظموں کی تہ میں کوئی واقعہ یا مشاہدہ یا حقیقی قلبی کیفیت کام کر رہی ہو۔ لیکن کسی طرح یہ واقعہ یا مشاہدہ یا قلبی کیفیت ایسی نہیں ہوتی جو اقبال کو بالکل مست کر گئی ہو یا گرما گئی ہو

اگر ان پر کوئی اثر پڑا ہے تو وہ اس سے ضرورت سے زیادہ شعری کام لینا چاہتے ہیں۔ جذبے کے فقدان کے باعث باوجود تخیل کی رفعت کے زبان اور تناسب کا جامہ جابجا چاک ہو جاتا ہے۔

زبان کی فطری سادگی، فطری جوش، اور فطری اصلیت کی سب سے زیادہ ضرورت عشقیہ شاعری میں ہوتی ہے اور اقبال کو زبان پر بالکل اختیار نہیں۔ ایک مصرع میں اگر جوش اور اثر ہے تو دوسرا بالکل پھس پھسا ہے۔ ضرورت شعری کے لئے ٹکڑے کے ٹکڑے زبردستی بھرے ہوئے ہیں۔ الفاظ کا انتخاب بالکل غلط ہے اور وہ تناسب جو شاعری کے جسم کے لئے کسی حسینہ یا کسی حسین مجسمہ کے جسم سے زیادہ ضروری ہے اور تقریباً مفقود ہو جاتا ہے۔

اقبال نے "بانگ درا" کی اشاعت کے سلسلہ میں اکثر نظموں پر نظر ثانی کی۔ اور یو۔ پی کے نقادوں کے بے پناہ اعتراضات سے کم سے کم اس حد تک متاثر ہوئے کہ زبان کی چند اہم لغزشیں دور کر دیں۔ پھر بھی عشقیہ نظموں کی حد تک یہ تبدیلیاں کافی نہیں ہوئیں جوش اور اصلیت کے لئے زبان کی اس قدر صفائی کافی نہیں تھی۔ مثال کے طور پر ان کی مشہور اور ایک حد تک دلفریب نظم "حسن و عشق" کا پہلا بند یہ ہے۔

جس طرح ڈوبتی ہے کشتیِ سیمینِ قمر
نورِ خورشید کے طوفان میں ہنگامِ سحر
جیسے ہو جاتا ہے گم نور کا لے کر آنچل
چاندنی رات میں مہتاب کا ہمرنگ کنول
جلوۂ طور میں جیسے یدِ بیضائے کلیم
موجۂ نکہتِ گلزار میں غنچے کی شمیم
ہے ترے سیلِ محبت میں یوں ہی دل میرا

پہلے مصرعے میں وہ سلاست اور روانی اور بے ساختگی نہیں جو ایک لطیف جذباتی نظم میں ہونا چاہیئے۔ دوسرے شعر کے پہلے مصرعے میں لفظ "آنچل" اس وجہ سے بہت بے محل ہو گیا ہے کہ پوری نظم کے لہجہ میں رفعت اور شوکت پائی جاتی ہے اور یہ لفظ جو کسی زیادہ مادی نظم میں بہار دے جاتا، اس نظم میں باوجود اس کے کہ خالی "آنچل" نہیں "نور کا آنچل" ہے نظم کی فضا میں اجنبی سا معلوم ہوتا ہے، اور اس ٹکڑے کی وجہ سے تخیل کے رنگ میں ایک ناہموار شوخی سی پیدا ہو گئی ہے۔

لیکن بعض جگہ یہی نظم اُن بلندیوں تک پہنچ جاتی ہے کہ داد نہ دینا ظلم ہے۔

حسن کا برق ہے تو عشق کا حاصل ہوں میں
تو جو محفل ہے تو ہنگامۂ محفل ہوں میں

تیری تصویر سے پیدا میری حیرانی ہے
میرے دل میں تری زلفوں کی پریشانی ہے

حسن کامل ہے ترا عشق ہے کامل میرا

**۳۔ مطالعہ فطرت اور حسن و عشق کے عناصر:** فطرت کا مطالعہ اقبال کی شاعری کے اولین اور بنیادی عناصر میں سے ہے۔ ان کا مطالعہ فطرت بھی جذباتی نہیں ذہنی ہے۔ فطرت سے اُن کی قوت ادراک مستفید ہوتی ہے۔

اقبال کی شاعری کے حسن پرست اور شیفتہ عنصر پر اُن کے مطالعۂ فطرت کا اثر ہونا ضروری تھا سب سے زیادہ جس حسن نے اقبال کے قلب و ادراک پر اثر ڈالا ہے۔ وہ فطرت کا حسن ہے۔ فطرت کے مختلف عناصر سے مخاطب ہو کر یا اُن کے متعلق اقبال نے نظمیں لکھی ہیں۔

مطالعۂ فطرت کی حد تک ورڈسورتھ کا اثر اقبال پر بہت گہرا پڑا۔ فطرت میں وہ دو چیزیں دیکھتے ہیں۔ ایک تو فطرت کے ایک منظر کا تعلق اور ربط دوسرے منظر سے یہ فطرت کی ایک عاشقانہ کیفیت ہے۔ دوسرے انسان اور فطرت کا موازنہ یہاں وہ ورڈسورتھ کو چھوڑ کر مولٰنا روم اور متصوفین کے زیر اثر آ جاتے ہیں۔ جن کے نزدیک

انسان فطرت کا مظہر کامل ہے۔

چنانچہ ان کی وہ نظمیں جن میں حسن وعشق کے احساسات مطالعۂ فطرت کا نتیجہ ہیں دو قسم کی ہیں ایک تو وہ کہ جنہیں وہ فطری عناصر کی باہم محبت۔ یا کسی مظہر فطرت کے حسن یا کسی کے عشق سے نتائج کا استخراج کرتے ہیں اور اُن سے حسن اور عشق کے معیار انسانوں کے لئے تعمیر کرتے ہیں ان نظموں میں فطرت، انسان کے معیار حسن وعشق اور ترغیب عشق کے لئے نمونے اور مثال کا کام دیتی ہے۔ مثلاً جگنو کی چمک سے وہ حسن کے اس تصور تک پہنچتے ہیں۔

حسنِ ازل کی پیدا ہر چیز میں جھلک ہے
انسان میں وہ سخن ہے غنچے میں وہ چٹک ہے
یہ چاند آسمان کا شاعر کا دل ہے گویا
واں چاندنی ہے جو کچھ یاں درد کی کسک ہے
اندازِ گفتگو نے دھوکے دیئے ہیں ورنہ
نغمہ ہے بوئے بلبل، بو پھول کی چہک ہے
کثرت میں ہو گیا ہے وحدت کا راز مخفی!
جگنو میں جو چمک ہے وہ پھول میں مہک ہے
یہ اختلاف پھر کیوں ہنگاموں کا محل ہو
ہر شے میں جب کہ پنہاں خاموشی ازل ہو

یا مثلاً "غنچۂ ناشگفتہ اور آفتاب" میں سحر کے "عارض رنگین" کی جلوہ فرمائی پر کلی کا "سینۂ زریں" کھول دینا۔ انسانی عشق کی اس دعوت کا بہانہ بن سکتا ہے کہ

مرے خورشید، کبھی تو بھی اُٹھا اپنی نقاب
بہر نظارہ تڑپتی ہے نگاہِ بے تاب

تیرے جلوہ کا نشیمن ہو مرے سینہ میں
عکس آباد ہو تیرا مرے آئینے میں

اور اس کے بعد انشراح کی یہ کیفیت منقلب ہو جاتی ہے۔

اپنے خورشید کا نظارہ کروں دور سے میں
صفتِ غنچہ ہم آغوش رہوں نور سے میں
جانِ مضطر کی حقیقت کو نمایاں کر دوں
دل کے پوشیدہ خیالوں کو بھی عریاں کر دوں

دوسری قسم کی دو نظمیں جن میں مطالعۂ فطرت حسن و عشق کے عناصر کی تحریک کا باعث ہوا ہے وہ ہیں جن میں اقبال یہ محسوس کرتے ہیں کہ فطرت کا حسن بے سوز ہے۔ فطرت میں محبت کا شرر نہیں۔ فطرت میں اور انسان میں بھی یہ چیز مابہ الامتیاز ہے۔ انسان کو عشق نے "حرارتِ سوز دروں" عطا کی ہے۔ انسان میں جلنے اور جلانے کی صلاحیت موجود ہے اور یہی وہ چیز ہے جو انسان کو تمام مظاہر فطرت سے بالاتر قرار دیتی ہے مظاہر فطرت کی زندگی فانی ہے۔ انسان عشق کی وجہ سے باقی ہے انسان کو محبت کے باعث زندگی دوام حاصل ہے۔ "ستارۂ صبح" جب اپنی بے ثباتی کی شکایت کرتا ہے تو اقبال اُسے اپنے "ریاضِ سخن کی جانِ پرور" فضا میں بلاتے ہیں کہ

میں باغباں ہوں محبت بہار ہے اس کی
بنا مثالِ ابد پائیدار ہے اس کی

یا مثلاً "انسان اور بزمِ قدرت" میں بزمِ قدرت انسان سے کہتی ہے۔

ہے ترے نور سے وابستہ مری بود و نبود
باغباں ہے تری ہستی پئے گلزارِ وجود

انجمن حسن کی ہے تو، تری تصویر ہوں میں
عشق کا تو ہے صحیفہ تری تفسیر ہوں میں

۴۔ **حسن و عشق کے متعلق فلسفیانہ نظمیں:** اقبال کی دو نظمیں ایسی ہیں جن میں سے ایک میں محبت کی تعمیر کا نیم شاعرانہ، اور نیم تفکرانہ مطالعہ کیا گیا ہے۔ اور دوسری میں (جس کا خیال جرمن نثر سے لیا گیا ہے) زوالِ حسن اور کائنات پر اس زوال کے تخریبہ اثر کا ہلکا سا مطالعہ کیا گیا ہے۔ ان دونوں نظموں یعنی "محبت" اور "حسن و زوال" میں خیال گہرا ہے، نثر میں ایک مقصد کام کر رہا ہے۔ ان نظموں کی بنیاد واقعات کے تجربے پر رکھی گئی ہے۔ اسی لئے بہت وسیع معنوں میں انہیں فلسفیانہ نظمیں کہا جا سکتا ہے۔

ان میں سے "محبت" میں عشق کی آفرینش کا ایک مخصوص تصور پیش کیا گیا ہے۔ عشق ایک سری راز تھا۔ جو انسان کے لئے نہیں بنایا گیا تھا۔ مگر اس مخلوق نے جس میں عبودیت کے ساتھ بغاوت کی صلاحیت ہمیشہ سے موجود تھی۔ اس راز کو معلوم کر لیا۔ فطرت کی کیفیتوں، اور روح خالص کی مختلف خاصیتوں سے یہ نسخہ تیار ہوا۔ تارے سے چمک، چاند سے داغ جگر، رات سے سیاہی، بجلی سے تڑپ، شبنم سے افتادگی لی گئی۔ اور اس کے ساتھ ہی نفسہائے اور شان ربوبیت سے ادائے بے نیازی کے اثرات لئے گئے۔ اس طرح محبت کی تعمیر ہوئی۔ اور صرف انسان ہی نہیں، پوری فطرت اس نور سے جگمگا اٹھی۔

خرام ناز پایا آفتابوں نے ستاروں نے
چمک غنچوں نے پائی داغ پائے لالہ زاروں نے

دوسری نظم یعنی "حسن اور زوال" کا بنیادی تخیل باہر سے لیا گیا ہے۔ مگر پوری نظم یہ ظاہر کر رہی ہے کہ اقبال نے اس حقیقت کو خود محسوس کر کے لکھا ہے۔ اس نظم سے

دو جداگانہ حقیقتیں ظاہر ہوتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ حسن اور زوال، لازم و ملزوم ہیں۔

ہوتی ہے رنگِ تغیر سے جب نمود اس کی
وہی حسین ہے حقیقت زوال ہے جس کی

دوسری حقیقت یہ ہے کہ فطرت کے ہر حسین مظہر کا زوال، زوالِ حسن کا ماتم بھی ہے۔

بھر آئے پھول کے آنسو پیامِ شبنم سے
کلی کا ننھا سا دل خون ہو گیا غم سے
چمن سے روتا ہوا موسمِ بہار گیا
شباب سیر کو آیا تھا سوگوار گیا

**۵۔ اقبال کی اُردو شاعری میں تصوّف کی جھلک**:۔ حسن اور عشق کے تصوّر اور تخیل میں اقبال کے پختہ تر زاویۂ نظر کا پتہ ان نظموں میں چلتا ہے جن میں ایک عالمگیر حقیقی عشق کا تصور ان کا محرک ہوتا ہے۔ حسن و عشق کی نظموں میں یہ نظمیں سب سے زیادہ بلند ہیں اور ان نظموں سے اس اقبال کا اندازہ ہوتا ہے جو آگے چلکر اسرارِ خودی رموزِ بے خودی، زبورِ عجم اور جاوید نامہ لکھنے والا تھا۔

مولانا روم کا اثر اقبال پر اسی قدر ہے، جس قدر اثر پلوٹارک کا شکسپیئر پر تھا۔ دُنیا کا ہر شاعر ان کے لئے صرف دیکھ لینے کی چیز ہے۔ مگر مولانا روم کا اثر ان پر اس قدر چھایا ہوا ہے کہ بڑی حد تک وہ مولانا کی روشنی میں دُنیا کے اہم تر مسائل کو دیکھتے ہیں۔

"شمع" میں یہ اثر پہلی مرتبہ کھلم کھلا ظاہر ہوتا ہے۔ اقبال نے زندگی کو سمجھنے کے لئے مشرق اور مغرب دونوں کے فلسفے کا مطالعہ کیا۔ بہت مدت تک ان کو حقیقت اور سکون کی جستجو رہی بہت دنوں تک ذوقِ استفہام اُن کو پریشان کرتا رہا۔ پھر جب اُن کو سکون ملا تو تصوف میں ملا۔ غزالی میں نہیں مولانا روم میں۔

اس جستجو اور کاوش کا مکمل ترین اظہار "بچہ اور شمع" کے آخری حصے میں ہوا ہے۔ صرف

ظاہری حسن کی نمود شاعر کو تسکین نہیں دے سکی۔ روح کسی اور سکون کے لئے بیتاب ہے۔

محفلِ قدرت ہے ایک دریائے بے پایانِ حسن
آنکھ اگر دیکھے تو ہر قطرے میں ہے طوفانِ حسن

حسن کوہستان کی ہیبت ناک خاموشی میں ہے
مہر کی ضو گستری شب کی سیہ پوشی میں ہے

شہر میں، صحرا میں، ویرانے میں آبادی میں حسن
چشمۂ کہسار میں، دریا کی آزادی میں حسن!

روح کو لیکن کسی گم گشتہ شے کی ہے ہوس
ورنہ اِس صحرا میں کیوں نالاں ہے یہ مثلِ جرس

حسن کے اس عام جلوے میں بھی یہ بے تاب ہے
زندگی اس کی مثالِ ماہیٔ بے آب ہے

اس جستجو کے بعد تسکین نصیب ہوئی تو اس تخیل میں جو مولینا روم نے پیش کیا ہے۔ "شمع" میں وہ کیفیتیں جو مثنوی معنوی میں معراجِ کمال کو پہنچ گئی ہیں۔ جا بجا منعکس نظر آتی ہیں۔

صبحِ ازل جو حسن ہوا دلستانِ عشق
آوازِ کن ہوئی تپش آموزِ جانِ عشق

مجھ سے خبر نہ پوچھ حجابِ وجود کی
شامِ فراق صبح تھی میرے نمود کی

وہ دن گئے کہ قید سے میں آشنا نہ تھا
زیبِ درختِ طور مرا آشیانہ تھا

قیدی ہوں اور قفس کو چمن جانتا ہوں میں
غربت کے غمکدے کو وطن جانتا ہوں میں

یادِ وطن فسردگیٔ بے سبب بنی
شوقِ نظر کبھی، کبھی ذوقِ طلب بنی

اے شمع حالِ قیدیٔ دامِ خیال دیکھ
مسجودِ ساکنانِ فلک کا مآل دیکھ

باندھا مجھے جو اُس نے تو چاہی مری نمود
تحریر کر دیا سرِ دیوانِ ہست و بود

گوہر کو مشتِ خاک میں رہنا پسند ہے
بندش اگرچہ سست ہے مضمون بلند ہے

چشمِ غلط نگر کا یہ سارا قصور ہے
عالم ظہورِ جلوۂ ذوقِ شعور ہے

یہ سلسلہ زمان و مکاں کا کمند ہے
طوقِ گلوئے حسنِ تماشا پسند ہے

منزل کا اشتیاق ہے گم کردہ راہ ہوں
اے شمع میں اسیرِ فریبِ نگاہ ہوں

صیاد آپ حلقۂ دامِ ستم بھی آپ
بامِ حرم بھی، طائرِ بامِ حرم بھی آپ

میں حسن ہوں کہ عشق سراپا گداز ہوں
کھلتا نہیں کہ ناز ہوں میں یا نیاز ہوں

ہاں آشنائے لب ہو نہ رازِ کہن کہیں!
پھر چھڑ نہ جائے قصۂ دار و رسن کہیں

اِس نظم میں فطرت کا کوئی منظر اقبال کی نظر کے سامنے نہیں۔ شمع جو مشرقی شاعری کے لوازمات سے ہے، ایک نئے نور کے ساتھ اُن کے تخیّل میں جل رہی ہے۔ ایک طرف تو وہ اُس سے خیرہ کن نور حاصل کر رہے ہیں۔ دوسری طرف اُسے ایک نئی روشنی عطا کر رہے ہیں۔

اور یہ منزل، اقبال کے کلام میں حسن و عشق کے عنصر کی آخری منزل ہے۔

یہ منزل اُن کی شاعری کے پختہ تر مذہب یعنی پان اسلامزم میں جا کر ضم ہو جاتی ہے اور مشرق کے لیئے روحانی پیغام بن کر اُن کی فارسی شاعری میں ایک نئی روشنی اختیار کرتی ہے اور اس روحانی پیغام میں عشق کا تصوّر وہی ہے۔ جو متصوفین اور سالکین کا تھا مگر بالکل نئے رنگ میں، مغرب سے کامل اکتسابِ نور کر کے، مغرب کی مادیت کے خلاف اس پیغام کو پیش کیا گیا ہے۔

اس کے بعد اقبال کی شاعرانہ نفسیاتی نشو و نما کی جو منزل آتی ہے اس میں عشق اور عمل باہم مل جاتے ہیں "پیامِ مشرق"، "زبورِ عجم" کے بعض حصّوں اور "جاوید نامے" میں عشق اور عمل کے مشترک اور کامل مشرقی تصور سے مشرق کو دوبارہ زندہ کرنے کی سعی کی گئی ہے۔

---

# اقبال کا رد کردہ کلام

اقبال نے اپنے اردو کلام کا پہلا مجموعہ "بانگِ درا" کے نام سے سب سے پہلے ستمبر ۱۹۲۴ء میں شائع کیا۔ اس سے چند ماہ پہلے دسمبر ۱۹۲۳ء میں اقبال کی اجازت کے بغیر محمد عبدالرزاق صاحب نے اقبال کی اردو نظموں کا ایک مجموعہ حیدر آباد سے "کلیاتِ اقبال" کے نام سے شائع کیا تھا۔ اس میں اقبال کا کلام بالکل اسی طرح چھاپا گیا تھا جیسے وہ "مخزن" اور دوسرے رسالوں اور اخباروں میں چھپتا رہا تھا۔ اور اگرچہ کہ اس میں چند ایک ایسی نظمیں نہیں تھیں جو "بانگِ درا" میں شامل ہوئیں لیکن اس میں بہت سی نظمیں اور بہت سی نظموں کے ایسے اشعار شامل تھے جو اقبال نے "بانگِ درا" کی ترتیب کے وقت خارج یا حذف کر دیے۔ اقبال کو "کلیاتِ اقبال" کے مرتب کی یہ حرکت پسند نہیں آئی کہ ان کے سارے کلام کا مجموعہ بلا ان کی اجازت اور بلا نظرِ ثانی شائع کر دیا جائے۔ "تصفیہ یہ ہوا کہ کلیاتِ اقبال کی فروخت بند کر دی گئی اور جتنی جلدیں غیر فروخت شدہ تھیں وہ سب اقبال کے حوالے کر دی گئیں۔

"کلیاتِ اقبال" کے شروع میں عبدالرزاق صاحب کا لکھا ہوا ۳۶ صفحوں کا

ایک دیباچہ ہے۔ اس میں تنقیدی خوبیاں سرے سے مفقود ہیں اور طرزِ عبدالرحمٰن بجنوری کی تنقیدی ثنا خوانی کا ہے۔ اس دیباچے ہی میں بہت سی نظمیں آگئی ہیں جو پھر اصل کلیات میں نہیں دہرائی گئیں "کلیات اقبال" کا متن ۲۰۰ صفحے کے قریب ہے شروع میں غزلیات "مئے دو آتشہ" کے نام سے اکٹھی کر دی گئی ہیں۔ پھر "منفرقات" ہیں۔ پھر "نکات" ہے۔ یہ اقبال کا ظریفانہ کلام ہے جو اس سے پہلے خواجہ حسن نظامی کے دیباچے کے ساتھ مرغوب ایجنسی لاہور سے "اکبری اقبال" کے نام سے شائع ہو چکا تھا۔

اس کے بعد کے حصے کا نام مرتب نے "نقشِ قدرت" رکھا ہے۔ اس حصے میں پہلی نظم "تسنیم" ہے جو بانگِ درا میں شامل نہیں۔ اس حصے کی باقی نظمیں یہ ہیں "کوہستانِ ہمالہ" "کنارِ راوی" "طفلِ شیر خوار" "چاند" "آفتاب" "موجِ دریا" "ہلالِ عید"۔

اس کے بعد جو حصہ ہے اس کا نام مرتب "کلیاتِ اقبال" نے "فانوسِ حیات" رکھا ہے۔ اس میں حسب ذیل نظمیں ہیں "ہمارا دیس" (جو بانگ درا میں ترانۂ ہندی کے نام سے شامل ہے)، رام۔ شکسپیر۔ غالب۔ داغ۔ ہمایوں۔ عرفی۔ ڈھب مجھے قوم فروشی کا نہیں یاد کوئی" (یہ "نصیحت" کے عنوان سے بانگ درا میں شامل ہے)، زہد اور رندی، ایک پرندے کی فریاد، سید کی لوحِ تربت، میرا وطن، (ہندوستانی بچوں کا قومی گیت)، ترانہ، (ترانۂ ملی)، صبح، (نویدِ صبح) پیام عمل، (عبدالقادر کے نام)، شالامار باغ، (عید پر شعر کہنے کی فرمائش کے جواب میں)، بلادِ اسلامیہ، جزیرہ سسلی، حیدر آباد دکن یا طلوعِ سحر۔ (نمودِ صبح) گورستانِ شاہی، زوال جمعیت، (بانگِ درا میں غلام قادر روہیلہ) ہلالِ عید رمضان (بانگِ درا میں غرۂ شوال یا ہلالِ عید) ترنم اقبال (بانگِ درا میں "میں اور تو")، مسافرانِ حرم کو ظالم رہ کلیسا بتا رہے ہیں (قطعہ) مدینے کے کبوتر کی یاد، (بانگِ درا میں موجود نہیں) شفاخانہ حجاز، حضورِ نبوی میں خونِ شہدا کی نذر (حضورِ رسالت مآب میں)، فاطمہ (فاطمہ بنت عبداللہ) بلالؓ دعا۔

اس کے بعد جو حصّہ ہے اس کا نام مرتّب نے "شمع طور" رکھا ہے۔ اس میں حسب ذیل نظمیں شامل کی گئی ہیں۔

۰۔ لا مکاں کا مکاں (بانگِ درا میں "سلیمیٰ")، کنج تنہائی (شاعر، دنیا (یہ بانگِ درا میں شامل نہیں) مفلسی (بانگِ درا میں شامل نہیں)۔ نوائے غم (بانگ درا میں شامل نہیں) محبت۔ حسن اور زوال (بانگِ درا میں حقیقت حسن)۔ خفتگان خاک سے استفسار غم و فلسفہ غم) عشق اور موت۔ خاموشی (ایک شام)، والدۂ مرحومہ کی یاد میں۔ بیراگ (رخصت اے بزم جہاں)۔ ایک آرزو۔ پیام صبح۔ عہد طفلی۔ ایک پرندہ اور جگنو۔ مکافات عمل۔ ستارہ۔ دو ستارے۔ شبنم اور ستارے۔ انسان اور بزم قدرت شمع و پروانہ۔ بچّہ اور شمع۔ شمع۔ جگنو۔ شعاعِ آفتاب گل۔ گل رنگیں۔ گل پژمردہ۔ دردِ عشق۔ شب د شاعر (رات اور شاعر) صدائے درد۔ تصویر درد۔ شجر ملت۔ فلسفۂ اسیری (اسیری) خطاب بہ مسلم۔ (خطاب بہ جوانانِ اسلام) نالۂ یتیم (یہ طویل نظم بانگ درا میں شامل نہیں۔ مگر اس سے پہلے مرغوب ایجنسی لاہور نے اُسے شائع کیا تھا) نوائے اذاں (بلال)، فریادِ اُمّت (یہ نظم بھی بانگ درا میں شامل نہیں، لیکن اس سے پہلے مرغوب ایجنسی لاہور نے اُسے بھی شائع کیا تھا۔ اس کا صرف ایک بند اقبال نے "دل" کے عنوان سے بانگ درا میں شامل کیا تھا)ایک حاجی مدینے کے رستے میں۔ شکوہ۔ جواب شکوہ، دیکھتا ہوں دوش کے آئینے میں فردا کو ہیں (بانگ درا میں "مسلم")، شمع اور شاعر حیات ملّیہ (بانگ درا میں ارتقا)، خضر راہ طلوعِ اسلام۔

نہ صرف یہ کہ "کلیات اقبال" میں دو طویل نظمیں اور چند چھوٹی چھوٹی نظمیں ایسی ہیں جو بانگ درا میں شامل نہیں کی گئیں بلکہ تقریباً ہر نظم میں ایسے اشعار ملیں گے جو اقبال نے یا تو بانگ درا مرتب کرتے وقت نظر ثانی میں حذف کر دیے۔ یا ان میں کافی تبدیلی کر دی۔ بانگ درا میں کئی چھوٹی چھوٹی نظمیں ایسی ہیں جو کلیات اقبال میں شامل نہیں۔

جو لوگ "کلیاتِ اقبال" پڑھ چکے تھے انہیں چند ہی مہینوں بعد بانگ درا کو دیکھ کر مایوسی ہوئی۔ بہت سی نظمیں جو بچے بچے کی زبان پر تھیں اس مجموعہ میں شامل نہیں تھیں۔ ہمالہ کے چوٹی کے شعر حذف کئے جا چکے تھے۔ فریادِ اُمت، اور نالۂ یتیم، اس مجموعہ میں شامل نہیں تھے۔ نظموں کے بعض بعض ایسے شعر بدل دئے گئے تھے جو ضرب الامثال کی طرح زبان زد عام ہو چکے تھے۔ لیکن کلیاتِ اقبال میں "پرانے" اقبال کی تو مجموعی شکل ملتی ہے مگر اس اقبال کا اندازہ نہیں ہو سکتا جو آگے چل کے ضربِ کلیم اور "بالِ جبریل" لکھنے والا تھا۔ قصّہ مختصر یہ کہ "بانگِ درا" کی اشاعت کا سب سے بڑا نتیجہ اقبال کے کلام کے ارتقا کا تعین تھا اور اس کام کو خود اقبال نے انجام دیا۔ اس ارتقائی ترتیب میں بہت سے تضاد حل ہو گئے۔

جو کلام اقبال نے خود قلم زد کر دیا تھا، اس کا ایک مجموعہ حال میں شائع ہوا ہے۔ اس کے مرتب انور حارث صاحب ہیں اور انہوں نے اس کا نام "رختِ سفر" رکھا ہے ——— معلوم نہیں کیوں؟ کیونکہ یہ رختِ سفر نہیں بلکہ زوائد اور غیر ضروری کلام کا وہ حصّہ ہے جس کو اقبال کے کلام کا ارتقا راستے میں پھینک کے آگے بڑھ گیا۔ یوں تو یہ مجموعہ بہت اچھا چھپا ہے لیکن غیر مکمّل ہے۔ اس کے ماٰخذ مخزن اور معارف اور دوسرے رسائل ہیں، لیکن اقبال کا رد کردہ مجموعہ "کلّیاتِ اقبال" یا تو اس نئے مجموعے کے مرتب کو نہیں ملا یا اس کا خاطر خواہ استعمال نہیں کیا گیا۔

اقبال نے بانگِ درا مرتّب کرتے وقت ۱۹۲۴ء میں اپنے کلام کا جو کچھ حصّہ رَد کیا وہ تین اصول کے تحت تھا:۔

۱۔ پہلے تو یہ کہ اگرچہ کہ انہوں نے اپنی وطنی (یعنی ہندوستانی) نظمیں شامل کیں لیکن جہاں کہیں مذہب یا ملّی تصوّر سے براہِ راست تضاد پیدا ہوتا تھا وہاں انہوں نے قطع و برید میں پوری آزادی برتی۔ وحدت الوجود کے تصورات اور اظہار کو بھی

انہوں نے خارج کیا کیونکہ وہ ثنائیت والے تصوّف کو بڑی نشیلی اور نقصان رساں چیز سمجھنے لگے تھے۔ مثال کے طور پر بانگِ درا میں "نیا شوالہ" کا وہ حصّہ شامل نہیں جس میں بت پرستی اور وحدت الوجود دونوں شامل ہیں۔

پھر اک انوپ ایسی سونے کی مورتی ہو
اس ہردوارِ دل میں لاکر جسے بٹھا دیں
زنّار ہو گلے میں تسبیح ہاتھ میں ہو
یعنی صنم کدے میں شانِ حرم دکھا دیں
اگنی ہے ایک نرگن کہتے ہیں پیت جس کو
دھرموں کے یہ بکھیڑے اس آگ سے جلا دیں

اسی طرح "صدائے درد" سے انہوں نے ایسے شعر نکال دئے جو اُن کی مِلّی اور اسلامی شاعری کی براہ راست تنقیص کرتے تھے اور جن سے سخت تضاد پیدا ہوتا تھا مثلاً

ہم نے یہ مانا کہ مذہب جان ہے انسان کی
کچھ اسی کے دم سے قائم شان ہے انسان کی
رنگِ قومیت مگر اس سے بدل سکتا نہیں
خونِ آبائی رگِ تن سے نکل سکتا نہیں

"قومیت" اور "نسل" دونوں تصورات ان مصرعوں میں موجود ہیں جن پر اقبال نے پتے بعد کے کلام میں بڑی کاری ضرب لگائی۔

۲۔ دوسرا اُصول جو نظرثانی کے وقت اقبال کے پیشِ نظر رہا زبان اور بیان کی درستی اور صحت کا رہا اسی اصول کے تحت انہوں نے پوری پوری نظمیں خارج کر دیں اور منفرد اشعار کی ہیئت بدل دی۔ اسی سے ملتا جلتا مسئلہ زائد اور بھرتی کے کلام سے (SUR-PLUSAGE سے) اپنے مجموعہ کو پاک کرنے کا تھا۔

اس حذف شدہ اور رد کردہ کلام سے زبان اور بیان کے ارتقا کے بہت سے سراغ ملتے ہیں۔ مثلاً یہ اندازہ ہوتا ہے کہ "طرزِ بہار ایجادیِ بیدل" والے "مرزا غالب کا اُن کی ترکیبوں پر کتنا اثر تھا۔ ایک ہی نظم "والدۂ مرحومہ کی یاد میں" یہ ترکیبیں ملتی ہیں۔ "بوسہ گستاخِ لبِ ساحل" "حورِ پیکر گر" "ظلمتِ آشفتہ کاکل" "طفلکِ شش روزہ کون و مکان"



اکثر پست شعر نکالے گئے جن میں سے بعض کو آج بھی پڑھ کے حیرت ہوتی ہے کہ یہ اقبال نے کیسے لکھے ہوں گے۔ مثلاً تصویر درد میں۔

نہیں ہے دہر بت کیا بندۂ حرص و ہوا ہونا
قیامت ہے مگر اوروں کو بھی دہر یا تو نے
تری تعبیر میں مضمر ہوئی افتادگی کیوں کر
لگائی ہے مگر اس گھر کو خشتِ نقشِ پا تو نے

یا مثلاً ایک نظم ہے "عقل و دل" جو زبانِ داغ کی سادگی و پرکاری کے باوجود آورد ہی آورد معلوم ہوتی ہے۔

دستِ واعظ سے آج بن کے نماز
کس ادا سے قضا ہوا ہوں میں

مگر آورد ایسے شعر بھی کہلوا جاتی ہے۔

بھائیوں میں بگاڑ ہو جس سے
اس عبادت کو کیا سراہوں میں!
میرے رونے پہ ہنس رہا ہے تو
تیرے ہنسنے کو رو رہا ہوں میں

اچھا ہی ہوا اقبال نے ایسے شعر باقی نہیں رہنے دئے۔

لیکن کہیں کہیں ایسے شعر بھی حذف کیے گئے ہیں، جو آج بھی اُن لوگوں کی زبان پر ہیں جنہوں نے یہ نظمیں ابتدائی شکل میں پڑھی تھیں۔ مثلاً سسلی والی نظم کا یہ شعر ؎

زلزلے جن سے شہنشاہوں کے درباروں میں تھے
شعلۂ جاں سوز پنہاں جن کی تلواروں میں تھے

دوسرے مصرعے کو اقبال نے بانگِ درا میں یوں بدل دیا۔

بجلیوں کے آشیانے جن کی تلواروں میں تھے،

مگر یہ اصلاح مقبول نہیں ہوئی۔ اسی طرح اس نظم کا آخری شعر اصل میں یوں تھا ؎

مرثیہ تیری تباہی کا میری قسمت میں تھا
یہ تڑپنا اور یہ تڑپانا میری قسمت میں تھا

اور اسی شکل میں اس شعر کو غیر معمولی قبولیت حاصل ہوئی۔ بانگِ درا میں یہ تبدیل کیا گیا مگر یہ اصل شعر سے کم مرتبہ معلوم ہوتا ہے ؎

غم نصیب اقبال کو بخشا گیا ماتم ترا
چُن لیا تقدیر نے وہ دل کہ تھا محرم ترا

اپنے کلام کے جس حصّہ کو اقبال فالتو اور بھرتی کا سمجھتے تھے وہ انہوں نے بڑی ہمت اور فراخدلی سے قلمزد کر دیا۔ اس میں جوابِ شکوہ، کے کئی بند شامل ہیں ان بندوں کے نکل جانے سے، جوابِ شکوہ، پر بحیثیت نظم کوئی خراب اثر نہیں پڑا۔ بلکہ اس میں ایک طرح کی وضع اور تراش پیدا ہو گئی ہے۔

"نالۂ یتیم،، جو انجمن حمایت الاسلام کے لئے لکھی گئی تھی ایک فرمائشی اور وقتی چیز تھی۔ اس نظم کی دو قدریں انسانیت اور حبِ رسول تو دائمی ہیں۔ لیکن تکنیک اور اسلوب بیان کی حد تک اس نظم میں ایک طرح کی جھوٹی بلاغت تھی جو نفسِ مضمون سے تضاد پیدا کرتی تھی۔ کوئی کمسن یتیم یہ نہیں کہتا ؎

بجھ گئی جب شمع روشن، درخورِ محفل نہیں

اور کسی یتیم کو یہ نہیں کہنا چاہئے کہ ؎

اے مصافِ نظمِ ہستی ہیں ترے قابل نہیں

ناامیدی جس کو طے کر لے یہ وہ منزل نہیں

کہیں کہیں بیدل اور غالب کی سی مشکل گوئی بے قابو ہو جاتی ہے،

ہستیٔ انسان غبارِ خاطرِ آرام ہے

"فریادِ اُمت کا مسئلہ" "نالۂ یتیم" سے مختلف ہے "فریادِ امت"
در اصل "شکوہ" کا چربہ ہے۔ جب کوئی ادیب یا شاعر اپنے کسی کامیاب شاہکار کا چربہ اتارتا ہے تو نقشِ ثانی اکثر و بیشتر نقشِ اوّل کی نقل معلوم ہوتا ہے۔ "فریادِ اُمت" میں تمہید بہت طویل ہے اور تمہید میں داخلیت کے سوا اور کچھ نہیں۔ فریادِ امت کی ہے اور ذکر جذبہ اور احساس زیادہ تر منفرد اقبال کا۔

زاہدِ تنگ نظر نے مجھے کافر جانا

اور کافر یہ سمجھتا ہے مسلماں ہوں میں

کوئی کہتا ہے کہ اقبال ہے صوفی مشرب

کوئی سمجھا ہے کہ شیدائے حسیناں ہوں میں

"فریادِ اُمت" میں جو حصہ ہے اس میں اُمت کے صرف دو طبقوں کی شکایت ہے۔ واعظوں ملاؤں کی اور امیروں کی۔ غور و خوض کے بعد اقبال نے یہی تصفیہ کیا کہ "قصۂ دار و رسن بازیٔ طفلانۂ دل" کے علاوہ باقی بند حذف کر دئے جائیں۔

۳۔ تیسرا اصول جو اقبال کے پیشِ نظر رہا یہ تھا کہ اُمرا کی مدح کو حذف کر دیا جائے۔ یہ انہوں نے صرف بانگ درا میں نہیں کیا، اس کے علاوہ بھی اسرار

خودی" کا انتساب بھی انہوں نے دوسرے اڈیشن سے خارج کر دیا۔ اور آج یہی خیال آتا ہے کہ کاش انہوں نے امان اللہ خاں اور ظاہر شاہ کے متعلق بھی کچھ نہ لکھا ہوتا۔ چنانچہ "نمود صبح" کے خارج شدہ حصہ میں مہاراجہ کشن پرشاد کے متعلق بہت سے اشعار ہیں۔ مہاراجہ کشن پرشاد سے اقبال کی بہت عرصے تک خط و کتابت رہی اور بہت اچھے مراسم رہے، ان کے خطوط کا مجموعہ "شاد اقبال" کے نام سے ڈاکٹر محی الدین قادری زور نے شائع کیا ہے۔ مہاراجہ کشن پرشاد امیر تھے۔ مگر ایک صوفی منش شاعر بھی تھے اور ان کے انکسار کی کوئی انتہا نہ تھی۔ پھر بھی اچھا ہی ہوا کہ اقبال نے یہ شعر نکال دیے۔

مسند آرائے وزارت راجہ کیواں حشم
روشن اس کی رائے روشن سے نگاہِ روزگار
اس کی تقریروں سے روشن گلستانِ شاعری
اس کی تحریروں پہ نظمِ مملکت کا انحصار
لیلائے معنی کا محمل اس کی نثر دل پذیر
نظم اس کی شاہدِ رازِ ازل کی پردہ دار

اور آخری شعر عذرِ گناہ بدتر از گناہ معلوم ہوتا ہے۔

شکریہ احسان کا اقبال لازم تھا مجھے
مدح پیرائی امیروں کی نہیں میرا شعار

ایک قصیدہ جس کی وجہ جواز اس سے بھی بدتر تھی، "دربارِ بہاولپور" کے نام سے شائع ہوا تھا۔ وہ بھی اقبال نے "بانگ درا" مرتب کرتے وقت خارج کر دیا۔

چونکہ "کلیاتِ اقبال" قریب قریب نایاب ہے اس لئے اقبال کے کلام کے بعض "مفقود" یا "زیرِ زمین" رجحانات کے مطالعے کے لئے "رختِ سفر" کام کی چیز ہے اس میں بعض چیزیں ایسی بھی ہیں جو "کلیاتِ اقبال" میں موجود نہیں مثلاً حافظ پر "اسرارِ خودی"

ہیں اُن کے مشہور و معروف اشعار جن پر ایک زمانے میں بڑے ادبی ہنگامے ہوئے۔

ہوشیار از حافظِ صہبا گسار
جامش از زہر اجل سرمایہ دار
طوفِ ساغر کرد مثلِ رنگ مے
خواست فتویٰ از رباب و چنگ و نے
رفت و شغلِ ساغر و ساقی گذاشت
بزم رندان دمے باقی گذاشت
در محبت پیرِ فرہاد بود
بر لب او شعلۂ فریاد بود
تخم نخلِ آہ در کہسار کاشت
طاقتِ پیکار با خسرو نداشت!
آں فقیہہِ ملّتِ مے خوارگاں
آں امامِ اُمّتِ بے چارگاں
از تخیل جنتے پیدا کُند
مر ترا بر نیستی شیدا کُند

اسی نظم کو آگے پڑھئے تو حیرت معلوم ہوتی ہے کہ اقبال نے عُرفی اور حافظ کے موازنہ میں عرفی کو اتنی اہمیت کیوں دی ہے۔ "قعر دریا آتش است" میں ممکن ہے خودی کا اظہار ہو مگر فنائیت کے جادو سے عرفی کی نَے بھی محفوظ نہیں۔ لیکن بہرحال ان تمام مسائل پر بحث کرنے میں اقبال کے اس رد کردہ کلام کا رختِ سفر شامل کرنا ہی پڑے گا۔ یہ رختِ سفر اقبال کا پھینکا ہوا بوجھ سہی مگر اقبال کا مطالعہ کرنے کے لئے اب بھی زادِ سفر میں شامل اور ایک حد تک ضروری ہے۔

# کلاسیکی نظریات پر اقبال کی تنقید

اقبال کا کلاسیکی تحریک پر سب سے پہلا اعتراض یہ ہے کہ اس کی بنیاد افلاطون کے نظام فلسفہ کی سکون پرستی پر ہے اور اس سے حرکت کا جواز نہیں ہوتا۔ اقبال کا خیال ہے کہ اسلامی ادبیات اور تصوف پر افلاطون کا بڑا گمراہ کن اثر پڑا ہے۔ اس سکون پسند بے حرکت لذتیت کو اقبال نے محکومانہ غلامانہ لذتیت قرار دیا ہے اور اس کے لئے مسلکِ گوسفندی کی اصطلاح تراشی ہے جو ایک طرح سے نی تشے کی اصطلاح (HERRDEN MORAL) کا مفہوم ادا کرتی ہے۔ یہ مسلک گوسفندی مسلک بشری HERRDENMORAL کی ضد ہے جس کی بنیاد حرکت عمل اور جلال پر ہے۔

افلاطون کے نظام فلسفہ اور کلاسیکی ادبی تحریک کے بعض پہلوؤں کا بڑا گہرا تعلق ہے اور اقبال نے دونوں کو یکجا دیکھا ہے اس میں کوئی شک نہیں کہ جہاں کہیں افلاطون یا تو افلاطونیت کا زیادہ اثر اور چرچا رہا ہے وہاں ادب میں افسردہ لذتیت اور غنائیت ضرور پائی جاتی ہے۔

شاعری کے بہت سے مکروہات کا سرچشمہ یہی افلاطونی اثر ہے۔ مثلاً عجمی شاعری میں امرد پرستی کو

جو مقبولیت حاصل ہوئی اس کے یوں تو بہت سے اسباب ہوں گے لیکن افلاطون کا اثر بھی اس کا ایک یقینی اور اہم سبب ہے۔ اسی ایک امرد پرستی کی روایت سے عجمی شاعری میں زندگی اور صحت کو جتنا نقصان پہنچا وہ ظاہر ہے۔ اس سے کہیں زیادہ تباہ کن اثر افلاطون کے نظریہ اعیان کا تھا۔

اقبال نے افلاطون کی سکونت کے ان اثرات کا تجزیہ کرتے ہوئے جنہوں نے اسلامی ادب کو متاثر کیا ہے، سب سے پہلے یہ اعتراض کیا ہے کہ افلاطون تعقل کے اندھیرے میں بھٹکتا رہا اور وجدان (جس پر تمام تر آرٹ کی بنیاد ہے) کا کوئی صحیح اندازہ نہ کر سکا۔ اس تعقل کی بھول بھلیاں میں اعیان کے افسون سے وہ اتنا بھٹکتا رہا کہ اسے اپنے حواس پر بھی اعتبار نہ رہا۔ اس نے موت اور فنائیت کو زندگی کا راز سمجھ لیا۔ اس کے تعقل نے بجائے کائنات کی گتھی سلجھانے اور اس کا احتساب کرنے کے اس عالم اسباب وعلل کو محض دھوکا، سراب، افسانہ سمجھا۔ اس نے اپنی عینیت کے نظام فکر میں اس خاکدان کے وجود سے انکار کیا۔ اقبال نے اس کی وجہ محض یہ بتائی ہے کہ وہ ذوق عمل و حرکت سے محروم تھا۔ اس لئے اس نے موجود سے انکار کر کے اعیان کے غیر مرئی تصور میں پناہ لی۔ لیکن یہ نظریہ اعیان موت کا فلسفہ ہے زندگی کا تقاضا تو یہ ہے کہ اس عالم امکان اس عالم موجود کو اصلی اور حقیقی سمجھا جائے اس کا جائزہ لیا جائے اور اسے مسخر کیا جائے۔

| | |
|---|---|
| راہبِ دیرینہ افلاطوں حکیم | از گروہ گوسفندان قدیم |
| رخش او در ظلمتِ معقول گم | در کہستانِ وجود افگندہ سم |
| آنچناں افسونِ نامحسوس خورد | اعتبار از دست و چشم و گوش برد |
| گفت سرّ زندگی در مردن است | شمع را صد جلوہ از افسردن است |
| عقل خود را بر سر گردوں رساند | عالم اسباب را افسانہ خواند |
| فکرِ افلاطوں زیاں را سود گفت | حکمت او بود را نابود گفت |

بسکہ از ذوقِ عمل محروم بود | جانِ او وارفتۂ معدوم بود
منکرِ ہنگامۂ موجود گشت | خالقِ اعیانِ نامشہود گشت
زندہ جاں را عالمِ امکاں خوش است | مُردہ دِل را عالمِ اعیاں خوش است

افلاطون کے عام تفکّر سے ہٹ کر اگر صرف فنونِ لطیفہ کے متعلق اس کے خیالات کا اندازہ کیا جائے تو کوئی مکمل نظریہ نہیں ملتا۔ ایک طرف تو وہ شاعری کا ماخذ ایک طرح کے جنون ذوق کو مانتا ہے اور شاعر کا مقام بہت اعلیٰ قرار دیتا ہے۔ دوسری طرف اپنی علمی جمہوریت میں وہ شاعر کے لیے کوئی جگہ نہیں نکال سکتا۔ دراصل کلاسیکی تنقیدی نظام باقاعدہ طور پر ارسطو سے شروع ہوتا ہے اور ارسطو ہی شروع سے آخر تک اس کا سب سے بڑا امام رہا۔

ارسطو کے نظریۂ شاعری کا اقبال نے غالباً کہیں براہ راست ذکر نہیں کیا ہے اور نہ اس پر براہِ راست تنقید کی ہے۔ افلاطون کے نظریہ اعیان کا ذکر کرتے ہوئے "اسرار خودی" کے حاشیے میں ایک جگہ البتہ لکھتے ہیں "اس شعر میں افلاطون کے مشہور مسئلہ اعیان کی طرف اشارہ ہے جس پر ارسطو نے نہایت عمدہ تنقید کی ہے۔ افسوس ہے کہ اس مسئلہ کی توضیح اس جگہ ناممکن ہے۔ فارابی نے الجمع بین الرائین میں ارسطو اور افلاطون کو ہم خیال ثابت کرنے کی کوشش کی ہے جو میرے نزدیک ناکام رہی ہے۔" [۵۱]

تنقید میں بھی ارسطو نے بڑی حد تک افلاطون سے مختلف راستہ اختیار کیا ہے اس میں کوئی شک نہیں کہ وہ تمام تر شاعری کو "نقل" قرار دیتا ہے۔ لیکن اس کے تصوّرِ نقل کو نظریۂ اعیان سے راست تعلق نہیں۔ یہ ہو سکتا ہے کہ ارسطو نے نقل کا فلسفیانہ تصور افلاطون کے نظریۂ اعیان سے مستعار لیا ہو اور اس کو شاعری پر منطبق کیا ہو۔ جس طرح افلاطون اس عالم کو عالمِ مثال یا عالمِ اعیان کی نقل قرار دیتا ہے، اسی طرح ارسطو نے تمام تر شاعری کو (الفاظ کے ذریعے) انسانوں کے اعمال اور افعال کی نقل قرار دیا ہے لیکن عالمِ اعیان ارسطو کے نظامِ تنقید میں کہیں نظر نہیں آتا۔ وہ افلاطون کی طرح شاعری کو نقل کی نقل نہیں سمجھتا۔ اس

---

۵۱ اسرارِ خودی طبع چہارم صفحہ ۳ حاشیہ

کے نزدیک شاعری نقل ہے مگر نقل کی نقل نہیں۔

لیکن یہیں ارسطو اور اقبال کے نظریوں میں پہلا اختلاف نمودار ہوتا ہے۔ اقبال شاعری دیا کسی اور فن) کو انسان کے اعمال اور افعال کی "نقل" ماننے کو تیار نہیں۔ ان کے نزدیک شاعری انسان کے اعمال و افعال کی نقل نہیں بلکہ ان پر تنقید ہے ارسطو نے شاعری کو ذہن انسانی کا ایک خود مختار عمل قرار دیا ہے۔ اقبال کے نزدیک شاعری کا سرچشمہ انسانی ذہن نہیں بلکہ انسانی وجدان یا عشق ہے لیکن اس سے شاعری یا فن کی تخلیق کا جو عمل پیدا ہوتا ہے وہ خود مختار نہیں ہوتا وہ بحیثیت اجتماعیہ انسانیہ کے مفاد کا پابند ہے باوجود صحت و اصلاح KATHARSIS کے اہم عمل اور مقصد کے ارسطو کے نقطۂ نظر سے شاعری خصوصیت کے ساتھ اخلاقیات کی پابند نہیں۔ اقبال کے نزدیک اخلاقیات کے دائرے کے باہر شاعری محض افیون اور مستی لذت ہے۔

صحت و اصلاح KATHARSIS کا ذکر ارسطو نے ٹریجڈی کی تعریف کرتے ہوئے کیا ہے۔ دوسرے الفاظ میں اس نے کامیڈی، رزمیہ اور غنائیہ شاعری میں صحت و اصلاح کی کوئی خاص ضرورت نہیں محسوس کی۔ اس کا ذکر یوں آیا ہے "ٹریجڈی نقل ہے کسی ایسے عمل کی جو اہم اور مکمل ہو اور ایک مناسب عظمت (طوالت) رکھتا ہو جو مزین زبان میں لکھی گئی ہو، جس سے حظ حاصل ہوتا ہو، لیکن مختلف حصوں میں مختلف ذریعوں سے جو درد مندی اور دہشت کے ذریعہ اثر کر کے ایسے ہیجانات کی صحت و اصلاح کرے" [1]

یہ یونانی لفظ KATHARSIS جس کا ترجمہ ہم نے "صحت و اصلاح" کیا ہے بڑا متنازعہ فیہ لفظ ہے۔ یہ دراصل طب کی اصطلاح ہے۔ اس کے مفہوم کے متعلق کلاسیکی مکتب کے بڑے بڑے شعرا میں اختلافات ہیں۔ نو کلاسیکی دور کے دونوں اہم فرانسیسی ڈرامہ نگاروں کارنے ئی اور راسین نے اس سے "اخلاقی اصلاح" مراد لی ہے۔ جب لیسنگ نے کلاسیکی نظریہ کو از سر نو مدون کیا تو اس نے بھی اس لفظ سے اخلاقی اصلاح ہی مراد لی۔ لیکن گوئٹے نے اس عام توضیح سے اتفاق نہیں کیا۔ انیسویں صدی میں ارسطو کے ایک جرمن شارح یاکوب برنیز

---

[1] ارسطو "بوطیقا یا فن شاعری" مطبوعہ انجمن ترقی اردو صفحہ ۴۵

نے یہ تشریح کی کہ یہ ایک خاص طبّی اصلاح ہے۔ اس کی روشنی میں ارسطو کی "صحت و اصلاح" محض اخلاقی اصلاح نہیں بلکہ ایک طرح کی نفسیاتی صحت و اصلاح بھی ہے۔ برنیز کا کہنا یہ ہے کہ چونکہ ٹریجڈی سے دہشت اور دردمندی کے جذبات پیدا ہوتے ہیں اس لئے ٹریجڈی کی تمثیل دیکھنے سے انسان کے ان گہرے جذبات کی وقتی طور پر تشفّی اور اصلاح ہو جاتی ہے اور انسان سکون محسوس کرتا ہے۔ برنیز کی رائے کو خود ارسطو کے بیان سے تقویت پہنچتی ہے کیونکہ اس نے یہی لفظ KATHARSIS اپنی "سیاسیات" میں بھی ایک جگہ استعمال کیا ہے۔ اس کے الفاظ یہ ہیں "وہ لوگ جن میں دہشت اور رحم کے جذبے محسوس کرنے کی صلاحیت زیادہ ہے بالعموم وہ لوگ جو حساس طبیعت رکھتے ہیں یہ تجربہ محسوس کرتے ہیں ...... کہ ان کی ایک طرح سے صحت و اصلاح ہو جاتی ہے اور انہیں پُرلطف سکون حاصل ہوتا ہے"۔

اس سے یہ تو ثابت ہوتا ہے کہ اگر ارسطو کی "صحت و اصلاح" میں طبّی اور نفسیاتی مفہوم کے ساتھ کوئی اخلاقی معنی وابستہ ہیں بھی تب بھی ارسطو کا اصل مقصود سکون کی تلاش ہے۔ وہی سکونیت جو ہمیں افلاطون کے نظریہ اعیان میں ملی تھی یہاں پھر نئے روپ میں نمودار ہوتی ہے اور اقبال کلاسیکی ذہنیت کی اس بنیادی سکون پرستی کو برداشت نہیں کر سکتے۔

شاعر اور مورخ کا موازنہ کرتے ہوئے ارسطو نے یہ دلچسپ بحث چھیڑی ہے کہ مورخ وہ واقعات بیان کرتا ہے جو پیش آچکے ہیں اور شاعر یہ بیان کرتا ہے کہ کیا پیش آسکتا ہے، یا یوں کہئے کہ تاریخ خاص حقیقت کو اور شاعری عام حقیقت کو بیان کرتی ہے۔ ارسطو کے اس تصور پر نظریہ کلاسیسیت کی بنیاد ہے۔

یہاں ارسطو اور عام کلاسیکی نظریہ کے مقابل اقبال کا موقف بہت دلچسپ ہے ارسطو کی طرح (اگرچہ کہ مختلف وجوہات اور محرکات کی بنا پر) اقبال بھی اس کے قائل ہیں کہ شاعر یا فنکار کا یہ کام نہیں کہ واقعات کو اس طرح پیش کرے جیسے کہ وہ ہیں بلکہ اس طرح کہ جیسے

انہیں ہونا چاہیئے۔ اقبال نے بھی شاعری اور فن کا اصلی لائحہ عمل "بالُست،، کو قرار دیا ہے "بالُست" کو نہیں۔ یہاں تک تو سب ٹھیک ہے مگر جب ارسطو کے نظریہ کے عملی اطلاق کا سوال درپیش ہوا تو مشرق اور مغرب یعنی ہندوستان سے لے کر فرانس اور انگلستان تک اس کے یہ معنی لئے گئے کہ جب شاعری عام حقیقت کو بیان کرتی ہے تو اس سے یہ بھی مُراد لی جا سکتی ہے کہ شاعر ہر بات کو عام بنا کے بیان کرے۔ مثلاً اگر شاعر عشقیہ شاعری کرے تو یہ شاعری اس کے اپنے انفرادی جذبۂ عشق کی نہ ہو بلکہ انسانوں کے عام جذبۂ عشق کی ہو یا اگر وہ چمن یا پھولوں کا ذکر کرے تو یہ کسی خاص ———————— چمن یا پھولوں کا ذکر نہ ہو۔ یہ مجموعی طور پر پھولوں کا ذکر ہو۔

ہوا یہ کہ بلا یہ محسوس کئے ہوئے کہ وہ کیا کر رہے ہیں ایشیا اور یورپ دونوں جگہ کلاسیکی عمل نے افلاطون کے نظریۂ اعیان کو ارسطو کے اس نظریے سے خلط ملط کر دیا کہ شاعری عام حقیقتوں سے بحث کرتی ہے۔ جذبۂ محبت کسی خاص فرد یا افراد کی محبت نہیں بلکہ مجموعی طور پر محبت کا عین ہے۔ پھول کوئی خاص پھول نہیں رہا اور کچھ عرصے کے بعد عجمی شاعر سوائے چند پھولوں کے جو معشوق کے اعضا سے مشابہ تھے پھولوں کے نام تک بھول گئے، بلکہ تمام پھولوں کا عین ہے مشرقی اور مغربی کلاسیکی تنقید نے تصفیہ کر لیا کہ ارسطو نے جس "عام حقیقت" کو شاعری کا موضوع قرار دیا ہے وہ افلاطون کی "عینی،، حقیقت کے سوا کوئی اور چیز نہیں۔

جب ارسطو کا ترجمہ حنین ابن اسحاق وغیرہ نے سریانی سے عربی میں کیا تو رفتہ رفتہ اسلامی مشرق کی ساری شاعری بلکہ اکثر اسلامی فنون لطیفہ نے ارسطو اور افلاطون کی اس مفروضہ "عام حقیقت،، ہی کو شاعری کا موضوع قرار دیا اور انفرادی احساسات، انفرادی مشاہدے خاص واقعات اور احتسابات کو نظر انداز کر دیا۔ یہ نام نہاد "عام حقیقت،، رفتہ رفتہ مردہ روایت پرستی بن گئی۔ تمام تر مشرقی شعرا نے "عام حقیقت،، کی حد تک افلاطون اور ارسطو کے نظریوں کو خلط ملط کر دیا اور ارسطو کی خالص فنی اور ادبی تنقید کو جو ایک طرح

سے تنقید حیات بھی تھی افلاطون کے مابعد الطبیعیات سے بھڑ ا رہا۔

یہ مقام اقبال کے نظریہ تنقید سے بہت دور ہے۔ اس افلاطونی اثر کو اقبال نے اسلامی ادبیات اور تصوف کے لیئے زہر قاتل قرار دیا ہے کیونکہ اگر عام حقیقت کو "بالذت" نہ سمجھا جائے اسے محض عینیت اور روایت پرستی سے منسلک کر دیا جائے تو وہ بجز تقلید غلامی اور بے عملی کے اور کچھ نہیں۔ اگر ارسطو کی "عام حقیقت"، افلاطون کے "عین" کے مماثل ہے جیسا کہ مشرقی اور مغربی کلاسیکی نظریوں نے نظراً نہ سہی عملاً سمجھ رکھا ہے تو پھر یہ کیونکر کائنات کا احتساب کر سکتی ہے، کیونکر اجتماعی زندگی کی افادیت میں مدد دے سکتی ہے۔

اس کے علاوہ ارسطو کا "عام حقیقت" کا نظریہ خصوصاً اس صورت میں کہ اسے افلاطون کی عینیت سے خلط ملط کر دیا گیا ہے، اقبال کے نظریۂ فن میں خودی کے محرک کے عین متضاد ہے۔ جہاں تک عمل تخلیق اندرونی امنگ اور اپج کا تعلق ہے اقبال کے نزدیک یہ خودی کے سوز و درد کے بغیر ممکن نہیں۔ وجدانی حقیقت کو اجتماعی افادیت بخشنے والی چیز خودی اور اس کی تپش ہے۔ جب شاعری حساب کا ایک سیدھا سا مسئلہ بن گئی جس میں ہر چیز عام حقیقت کے مساوی ہو جاتی ہے تو پھر خودی کے لیئے کوئی مقام باقی نہیں رہتا۔

مغربی کلاسیکی تنقید بھی اس "عام حقیقت" کے نظریئے سے بہت بھٹک گئی۔ نہ صرف یہ کہ اس نے ہر جگہ "خاص"، پر "عام" کو ترجیح دی بلکہ اس نے فطرت کی غلامی پر روایت کی غلامی کا رنگ بھی چڑھا دیا۔ یہ مغربی کلاسیکی نظریئے کی سب سے بڑی رجعت پسندی ہے کیونکہ وہ محض فطرت کی غلامی ہی نہیں کرتا بلکہ "تربیت یافتہ فطرت"، (فطرت کے روایتی تصور) کی غلامی کرتا ہے۔ یہ اساتذہ یونان کی تقلید اور ذہنی غلامی تھی اور سترھویں صدی کے نصف آخر سے لے کر اٹھارویں صدی کے ختم تک مغربی یورپ خصوصاً فرانس اور انگلستان کا ادب اس کا شکار رہا۔ یہاں تک کہ روحانی تحریک نے اس کے خلاف بغاوت کا علم بلند کیا۔

انیسویں صدی کی مہتم بالشان روحانیت کلاسیسیت کو مکمل شکست نہ دے سکی جیسے

نشاۃ ثانیہ کا رومانی ادب قرونِ وسطیٰ کی یونان پرستی اور ابتدائی کلاسیت کو شکست نہ دے سکا تھا۔ انیسویں صدی میں جرمنی ہی میں رجورومانیت اور طوفان دہیجان STURM UND DRANG کی تحریک کا مرکز تھا، ایک نئی طرح کی کلاسیت کا تصور گوئٹے کے آخری کلام اور لیسنگ کے نظریئے میں ملتا ہے گوئٹے کے فاؤسٹ کا پہلا حصہ جرمن رومانیت کا شاہکار ہے لیکن دوسرے حصّے پر اس انیسویں صدی کی تجدید شدہ کلاسیت کا اثر ہے ونکل مان WINCKEL MANN اور LESSING نے کلاسیکی ادب اور نظریئے کو بالکل نئے نقطہ نظر سے دیکھا اور اسے ایک نئی زندگی دی۔ ان میں سے لیسنگ اٹھارویں صدی کی نوکلاسیکی تحریک کا بڑا مخالف تھا۔ اس نے یونانیوں کی تقلید کی بجائے یونانیوں سے اکتسابِ فیض کو اہمیت دی۔ اس نے ارسطو کو پھر سے تنقید کے شاہی تخت پر لا بٹھایا اور ارسطو کے آسان نظریوں کے اطراف جو طرح طرح کی تشریحات اور ذہنی انتشار کا طومار ان چند صدیوں میں لگ گیا تھا، اُسے ہٹایا۔ ونکل مان نے رومانی جذبے اور تاثر سے کلاسیکی ادب کے مطالعے کی کوشش کی اور اس پر زور دیا کہ یونانیوں کے تنقیدی نظریوں سے نہیں بلکہ ان کی علمی وفنی تصانیف سے فیض حاصل کرنا اصل کلاسیت ہے۔ اس نے رُوحِ یونان کو نئے سرے سے تشکیل دینے کی کوشش کی۔ گوئٹے کے آخری زمانے کی کلاسیت جو "وائمار کلاسیت" کی تحریک کے نام سے یاد کی جاتی ہے اعلیٰ ترین شاعری کا معروضی ہونا ضروری قرار دیتی ہے اور موضوعی شاعری کو شاعری نہیں مانتی۔ یہ معروضیت شاعری کے مضمون میں بھی ہونی چاہیئے اور اسلوب و ہیئت میں بھی۔ لیکن گوئٹے کے نزدیک اس معروضیت کا انفرادیت سے لازمی تعلق ہے۔ اقبال کی خودی کی طرح گوئٹے نے بھی ایک اندرونی انفرادی محرک اخلاقی ضرورت اور اہمیت محسوس کی ہے "کچھ کرنے سے پہلے کچھ ہونا ضروری ہے"۔ گوئٹے طرزِ بیان کی انفرادیت کو بہت ضروری قرار دیتا ہے۔ مصنف کا اسلوب ہی اس کے باطنی انا کا سچا اظہار ہے اور اس کے خیال میں شاعری کی طاقت کا سارا دارومدار اس کے موقع پر محرک پر ہے۔

گوئٹے کی تصنیفات اور اس کے نظریوں کا اقبال پر یقیناً اثر ہوا ہے لیکن گوئٹے کی تجدید کردہ کلاسیسیت اور اقبال کے نظریہ فن میں محض چند سطحی مشابہتیں ہیں۔ مجموعی طور پر اقبال جرمنی کی رومانی شاعری سے زیادہ محفوظ ہوتے تھے جیساکہ "پیام مشرق" سے ظاہر ہے۔

بیسویں صدی کی اس جدید ترین کلاسیسیت میں جس کا امام ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ ہے اور اقبال کے نظریہ فن میں دو قدریں مشترک ہیں کیونکہ ہمیں اس کا کوئی ثبوت نہیں ملتا کہ اقبال ایلیٹ کی تنقیدی تصانیف سے واقف تھے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے نزدیک "کلاسیکی" خصوصیات کا کسی خاص زمانے یا عصر سے کوئی تعلق نہیں۔ کسی تصنیف کا کلاسیکی ہونا اس کا پختہ ہونا ہے کسی زبان کی پختگی کی منزل پر اس کے ادب کا کلاسیکی دور شروع ہوتا ہے کیونکہ یہی زمانہ قوم کے ضمیر اور اس کے آداب کی پختگی کا بھی ہوتا ہے۔ ایلیٹ کے نقطۂ نظر سے چونکہ کلاسیکی اسلوب پختہ ہوتا ہے اس لئے وہ مشکل بھی ہوتا ہے۔ جہاں وہ سہل نظر آتا ہے دراصل سہل ممتنع ہوتا ہے۔ کلاسیکی ادب دو طرح کا ہو سکتا ہے ایک تو وہ ادب جو اپنی ہی زبان میں کلاسیکی حیثیت رکھتا ہو یہ اضافی کلاسیکی ادب ہے دوسرے وہ ادب جو تمام زبانوں میں کلاسیکی حیثیت رکھتا ہو۔ یہ قطعی کلاسیکی ادب ہے۔ قطعی کلاسیکی ادب میں بڑی آفاقیت اور جہانگیری ہوتی ہے۔

ظاہر ہے جب قطعی کلاسیکی ادب میں آفاقیت ہے وہ تو اس طرح ہوگی کہ یہ ادب ماضی کے بہت سے تجربوں کی امانت سے مالا مال ہو۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ اشتراک تمدن کا قائل ہے اور اس کے خیال میں ماضی کے تجربوں کے حاصل کا تحفظ تمام بنی نوع انسان کا مشترک فرض ہے۔ اس لئے روایت (TRADITION) محض چند کٹر عقیدوں کی پابندی نہیں روایات میں تمام آداب خصائل اور رسوم شامل ہیں خواہ وہ اہم ہوں یا معمولی۔ غرض روایت میں اچھی اور بری سب ہی طرح کی میراثیں ہیں۔ اب یہ ہمارا کام ہے کہ ان میں سے اچھے عناصر کو تحفظ کے لئے چن لیں۔ اور خراب عناصر کو رد کر دیں۔

اس سے بہت ملتے جلتے خیالات اقبال نے "رموزِ بے خودی" میں "در معنی ایں کہ کمال حیاتِ ملیہ ایں است کہ ملت مثل فرد احساس خودی پیدا کند و تولید و تکمیل ایں احساس از ضبط روایاتِ ملیہ ممکن گردد" کے عنوان سے ظاہر کئے ہیں۔

قوم روشن از سوادِ سرگزشت — خود شناس آمد زیادِ سرگزشت

سرگزشت او گر از یادش رود — باز اندر نیستی گم مے شود

نسخۂ بود ترا اے ہوشمند — ربطِ ایام آمدہ شیرازہ بند

ربطِ ایام است مارا پیرہن — سوزنش حفظِ روایاتِ کہن

آگے چل کے ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے ادب میں "روایت" کو مذہب میں "یقین" سے وابستہ قرار دیا ہے۔ ایلیٹ کی نئی کلاسیکیت یہی "یقین" ہے جو ہمیں ذرا مختلف معنوں میں اقبال کے یہاں بھی ملتا ہے، اس کے برعکس "بے یقینی" اور "دہریت" رومانیت کے متوازی ہیں۔ ایلیٹ کے نزدیک کلاسیکی اور رومانی کا تضاد "یقین" (اعتماد) اور "دہریت" کے تضاد کے متوازی ہے۔ "کلاسیکی" اور "رومانی" کی اصطلاحیں صرف ادب کی حد تک محدود رہ سکتی ہیں اور نہ "یقین" اور "بے یقینی" کی اصطلاحیں محض مذہب کی حد تک۔

لیکن "یقین" اور "روایت" ایک ہی شئے نہیں۔ روایت تو احساس اور عمل کا وہ طریقہ ہے جو خاص اجتماعی گروہوں کو پشت ہا پشت تک ممتاز کرتا ہے۔ اس کے بہت سے عناصر کا نامحسوس اور لاشعوری ہونا ضروری ہے۔ اس کے برعکس "یقین" کو باقی اور برقرار رکھنا عقل یا شعور کا کام ہے۔ اس طرح "یقین" اور "روایت" ایک دوسرے کی تکمیل کرتے ہیں۔

جس طرح اقبال کے پورے نظامِ فکر کی بنیاد اسلامی حکمت پر ہے اسی طرح ایلیٹ نے اینگلو کیتھولک عیسائیت کو اپنے پورے نظریہ فن کا مرکز بنایا ہے۔ لیکن اس نے یہ بھی صراحت کر دی ہے کہ اس نے "یقین" اور "روایت" کی اصطلاحوں کو مذہبی اصطلاحوں کی

طور پر نہیں استعمال کیا ہے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کی جدید ترین کلاسیسیت میں بہر حال ایک جدت ہے، اس میں مذہب اور کلاسیسیت کی مشابہتوں پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ اور اس لئے کلاسیسیت کا مرکز ثقل یونان سے ہٹا دیا ہے۔

لیکن یہ بات یاد رکھنا بہت ضروری ہے کہ اقبال اور ایلیٹ کے تنقیدی تفکر اور اُنکی شاعری کی بہت سی مشابہتیں جو بادی النظر میں غیر معمولی معلوم ہوتی ہیں دراصل بہت سطحی ہیں۔ اقبال کو حرکت کی تلاش ہے اور ایلیٹ کو سکون کی۔ اقبال نے مذہبی نظریوں کی نئی تشکیل کی ہے۔ ایلیٹ نے نئے نظریوں کو اُلٹ کر مذہبی رنگ دیا ہے۔ ایلیٹ کی شاعری میں قنوطیت اور گریز ہبت ہے۔ اقبال کے یہاں جرائت، جلال، اور زندگی، سے مقابلہ ہے اور زندگی تک اس متضاد پہنچ کا اثر علی الترتیب ان دونوں کے تنقیدی نظریوں میں بھی نمایاں ہے۔

---

# اقبال کی آفاقیت کا مسئلہ

اقبال کے خیالات سے کوئی اتفاق کرے یا نہ کرے مگر اقبال کو بڑا شاعر سبھی تسلیم کرتے ہیں۔ اعلیٰ شاعری کی کونسی خصوصیت ہے جو اقبال کے ہاں نہیں ؛ فکر کی بلندی و پختگی، تخیل کی وسعت اور گہرائی، جذبات کا خلوص اور پاکیزگی، حسنِ ادا اور موسیقی۔ مگر کونسی چیز سب سے نمایاں ہے ؟ میرا تاثر تو یہ ہے کہ فکر، اقبال کی شاعری کی نمایاں ترین خصوصیت ہے۔ اقبال کا کلام پڑھتے ہوئے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس میں جذبات اور تخیل دونوں فکر کے تابع ہیں اور شاید یہی وجہ ہے کہ سستی جذباتیت یا سطحیت اقبال کی شاعری میں کبھی نظر نہیں آتی اور نہ بے مہار و بے اساس تخیل و موشگافی ہی نظر آتی ہے۔ یہی پختگی و بلندیٔ فکر ہے جو اقبال کو دنیا کے تمام بڑے شعرا سے ممتاز کرتی ہے اور اقبال بناتی ہے۔ بانگ درا کو اقبال کی نمائندہ تصنیف کیوں نہیں قرار دیا جاتا ؟ اس کی وجہ یہ ہے کہ گو شاعر کی حیثیت سے اقبال کی عظمت بانگ درا میں بھی کئی مقامات پر ظاہر ہوتی ہے لیکن اس میں فکر کا وہ عنصر بہت کم ہے جو اقبال کا اصل طرۂ امتیاز ہے۔ بلا شبہ اقبال کا نمائندہ ترین

مجموعہ اردو میں بالِ جبریل ہے اور فارسی میں جاوید نامہ ہے۔

فکر کی فراوانی نے اقبال کے بارے میں یہ عام خیال پیدا کر دیا ہے کہ وہ ایک باقاعدہ فلسفی ہیں جن کا ایک مستقل نظام فلسفہ ہے۔ بات صرف یہ ہے کہ ہر بڑے شاعر کی طرح اقبال کا بھی تصورِ حیات و کائنات تھا اور چونکہ اس تصور کو اقبال نے جذبات کی تصریح کے ساتھ پیش کیا اس لیے انہیں اصطلاحی معنوں میں فلسفی قرار دیا جا سکتا ہے۔ ویسے کچھ اس میں اقبال کی مابعد الطبیعیات سے دلچسپی کو بھی دخل ہے۔ یہ دلچسپی ان کی شاعری میں بھی نہ چھپ سکی چنانچہ تصورِ مکان و زمان اور تصورِ خودی خالص مابعد الطبیعی نوعیت رکھتے ہیں۔ اور یہیں سے ہماری مشکلات شروع ہوتی ہیں۔

اس حیثیت سے اقبال کی آفاقیت تسلیم کہ ان کا پیغام عالمگیر اور ساری انسانیت کے لئے ہے اور ان کا تصورِ حیات وسیع ہے لیکن اس حقیقت کو مانے بغیر بھی چارہ نہیں کہ فکر و علمیت کا غلبہ اتنا زیادہ ہے کہ اسے اچھی طرح سمجھنے کے لئے بڑی کد و کاوش اور وسعت مطالعہ کی بھی ضرورت ہے۔ اور یہ ہر ایک کے بس کی بات نہیں۔ اس لیے اقبال کے قارئین کا دائرہ محدود ہو جاتا ہے۔ ویسے تو ہر شاعر اور ہر ادیب کا مطالعہ ایک خاص ذخیرۂ معلومات کا متقاضی ہوتا ہے مثلاً زبان اور اس کے مزاج سے واقفیت اور روایات و علامات سے آگہی بہر حال لازمی ہے کہ اس کے بغیر شعر و ادب سمجھ ہی میں نہیں آسکتا۔ لیکن بخلاف اور شعرا کے اقبال کے افکار و خیالات کو سمجھنے کے لیے اس کے علاوہ اور بہت کچھ جاننے کی بھی ضرورت ہے جیسے فلسفہ و مابعد الطبیعیات، تاریخ و سیاسیات، عمرانیات و معاشیات، حدیث و علم کلام وغیرہ۔ اس علم کے بغیر اقبال کا مطالعہ کرنے سے افکارِ اقبال کا محض سرسری اندازہ ہی ہو سکتا ہے جو غلط فہمی پر منتج ہو جاتا ہے۔ چنانچہ اس قسم کی غلط فہمیاں اقبال کے بارے میں بھی پائی جاتی ہیں۔ کوئی انہیں رجعت پسند کہتا ہے، کوئی ترقی پسند، کوئی اشتراکی، کوئی فسطائی، کوئی صوفی، کوئی تصوف دشمن، غرض جتنے منہ اتنی باتیں۔

یہ اختلاف کچھ اس وجہ سے نہیں ہے کہ اقبال کے اظہار میں کوئی خامی یا ابہام ہے۔ نہیں، بلکہ اس وجہ سے ہے کہ اقبال کے خیالات افکار ایک کل کی سی حیثیت رکھتے ہیں۔ اور کُلّی حیثیت سے ہی مطالعہ چاہتے ہیں۔ اور اس کے لئے خاصی علمیت کی ضرورت ہے۔ اس طرح وہی بات جو اقبال کی عظمت کی ضامن ہے یعنی بلندی و وسعت فکر انہیں ایک عامی کی دسترس سے دور بھی کر دیتی ہے۔ اور اگر یہ صحیح ہے کہ آفاقی شاعری وہ ہے جس سے ہر زمانے میں سمجھ بوجھ والا طبقہ لطف اندوز و متاثر ہو سکے تو اقبال کی شاعری میں آفاقیت بُعد ہے اور کچھ نہیں ہے۔ عمومی نقطۂ نظر سے اقبال کا درس خودی، جس سے انسان کی قوت ارادی و قوتِ عمل کے لامحدود امکانات کا تصور وابستہ ہے کسی قدر مبالغہ آمیز سہی لیکن ایک آفاقی چیز ضرور ہے اور ہر کسی کو اپیل کر سکتی ہے۔ مگر خودی کا وہ تصور جس پر اقبال کی فکر کی تمام عمارت کھڑی ہے ایک پیچیدہ اور مغلق چیز ہے جو صرف ماہرین فلسفہ مابعد الطبیعیات کی ہی سمجھ میں آ سکتی ہے۔ دوسروں کے بس کی نہیں۔ یہی بات تصور عشق پر صادق آتی ہے اس کا عام مفہوم تو سمجھ میں آتا ہے لیکن جب اس کے ڈانڈے برگساں کے تخلیقی ارتقا و وجدان اور نطشے کے میلان اقتدار سے جا ملتے ہیں تو ہم پھر منہ دیکھتے رہ جاتے ہیں کہ یہ سب کیا ہے تصور زماں تو ان سب سے پیچیدہ چیز ہے۔ اس کا ذکر ہی کیا۔ اسی طرح ان کے کلام میں احادیث نبوی ﷺ اسلامی فلسفہ و حکمت، متکلمین و حکما کے شہپارے، صوفیہ و آئمہ کے خیالات، اہلِ عرفان اور ارباب کشف کے مقامات و احوال کی طرف جا بجا اشارے اور گذشتہ ساڑھے تیرہ سو سال میں اسلام کے آغوش میں پلنے والی مذہبی، علمی، سیاسی اور ذہنی تحریکوں کی تاریخ، اقوام عالم کے قدیم و جدید ہیجانات، ملل و مذاہب کا ایک جدید ارتقاء، خلافت، سلطنت اور ملوکیت کا عروج و زوال، مغرب اور حکمائے مغرب کے نظریے اور تصورات، غرض انسانی تہذیب و تمدن کے تمام اہم پہلوؤں پر حکیمانہ تبصرے ملتے ہیں۔ جن سے واقفیت کلام اقبال کے مقصود تک پہنچنے کے لئے ضروری ہے۔

یوں تو اقبال کا نام سن کر یا ان کے کلام کو پڑھ کر بہت سے لوگ سر دھنتے ہیں اور واہ واہ کرتے ہیں مگر ان میں زیادہ تر ایسے ہیں جو فیشن اور نمائش کی خاطر ایسا کرتے ہیں حقیقت یہ ہے کہ اقبال کا سارا کلام پڑھنے کے بعد ایک سیدھی سادی بات جو ایک عامی کی سمجھ میں بھی آتی ہے وہ یہ ہے کہ انسان اپنی صلاحیتوں اور قوتوں کو پہچانے اور ان سے کام لے، خدا اور اس کے رسول سے عشق رکھے، اسلامی تعلیمات کی حرکی روح کو سمجھے اور اس پر عمل کرے تو وہ حقیقت میں خدا کا جانشین بن سکتا ہے اور اپنی تقدیر کا آپ مالک بن سکتا ہے۔ اس کے علاوہ جو کچھ ہے وہ اقبال کے خصوصی اسکالروں کے لئے مختص ہے اسی لئے فہم عامہ کا سوال نہیں اٹھانا چاہیے۔ اقبال کی آفاقیت اسی مرکزی بات کو شاعرانہ طور پر پیش کرنے ہی میں پنہاں ہے نہ کہ فلسفیانہ نکتہ آفرینیوں کے حجابوں میں۔

اقبال کے کلام کا وہی حصہ میری رائے میں آفاقی ہے جس میں فلسفیانہ نکتہ طرازیاں نہیں ہیں۔ کیونکہ اسی کلام میں شعریت ہے۔ وہی عام فہم بھی ہے اور اسی میں عالمگیر اپیل بھی ہے علمیت اور فکر سے انگریزی کے مشہور شاعر ملٹن کا کلام بھی بوجھل ہے لیکن اقبال کو ملٹن پر اس لحاظ سے ضرور فوقیت حاصل ہے کہ جہاں ملٹن کی شاعری کی بنیاد صرف تخیل پر ہے وہاں اقبال کی شاعری میں سوز خاص نے ایک تڑپ پیدا کر دی ہے۔ واقعہ کچھ یوں معلوم ہوتا ہے کہ انسانیت کی پستی اور قوم کے درد نے ان کی فکر کو اکسایا لیکن جب فکر کو حرکت آئی تو ان کے سارے ذہن پر اسی کا راج ہو گیا۔

ہر ہر بات کو سوچنا سمجھنا، تولنا پرکھنا شروع ہوا اور حیات و کائنات اور اس کے مختلف مظاہر کے بارے میں خیالات معین ہونے لگے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ زندگی اور اس کے مسائل تک اقبال فکر کے ذریعے سے پہنچے، احساس و تجربہ کے ذریعے سے نہیں۔ مگر جن نتائج پر وہ پہنچے ان پر اس شدت سے انہیں یقین تھا کہ یہ یقین بجائے خود احساس کا بدل بن گیا۔ اور اسی یقین کی وجہ سے ان کی باتوں میں ایک وزن پیدا ہو گیا۔ مگر میرا خیال ہے کہ وہ اثر پیدا

نہیں ہو سکا جو ایک محسوس شدہ تجربے یا تاثر کے موثر اظہار سے پیدا ہوتا ہے۔ حال اور قال میں فرق تو ہوتا ہی ہے۔ ہاں جب کبھی اقبال آنحضرت صلعم کا ذکر کرتے ہیں یا ملت اسلامیہ کی زبوں حالی و پستی کو محسوس کرتے ہیں اور اس کی ترقی کی تمنا کرتے ہیں تبھی ان کا انداز قال کا نہیں حال کا ہوتا ہے اور کلام کی تاثیر کئی گنا زیادہ ہو جاتی ہے۔ قال اور حال کے اس نکتہ کی وضاحت رومی۔ اور اقبال کے تقابلی مطالعہ سے بھی بہ آسانی ہو سکتی ہے۔ دونوں کا تصور عشق بڑی حد تک یکساں ہے لیکن صاف محسوس ہوتا ہے کہ رومی اپنے تجربہ و احساس کے راستے سے اس تصور تک پہنچے ہیں اور اقبال فکر کے راستے سے۔ اسی لئے اقبال کے ہاں وہ مستی و سرشاری، وہ وارفتگی، وہ بیر دگی، وہ سیلابی کیفیت نہیں پائی جاتی جو رومی کے ہاں ملتی ہے۔ تجربہ و تاثر کی شاعری میں جو عالمگیر اپیل ہوتی ہے وہ خیالات و افکار کی شاعری میں نہیں ہو سکتی یہی وجہ ہے کہ جب اقبال آئیج دناب رازی کے زیر اثر شعر کہتے ہیں تو خشک و بے مزہ فلسفہ طرازی ہوتی ہے اور جب سوز و ساز رومی کے زیر اثر، تو تیغ آبدار۔ اور یہی حصہ کلام آفاقی کہلانے کا مستحق ہے کیونکہ پر از تاثیر ہے اور اس کی اپیل عام ہے منظوم خیالات و افکار بطور ضرب المثل اور قابل حوالہ نکات QUOTABLE MAXIMS کے تو خوب ہوتے ہیں لیکن ان کا خطاب زیادہ تر پڑھنے والوں کے دماغ سے ہوتا ہے نہ کہ دل سے۔ اس بات کی وضاحت کے لئے "ساقی نامہ" پر نظر ڈالئے۔ یہ اقبال کی بہترین نظموں میں سے ایک ہے لیکن اس کا سب سے زیادہ اثر انگیز اور کامیاب حصہ وہ نہیں ہے جہاں زندگی موت اور خودی کے مسائل چھیڑے گئے ہیں بلکہ یہ ہے:

شراب کہن پھر پلا ساقیا! وہی جام گردش میں لا ساقیا

مجھے عشق کے پر لگا کر اڑا مری خاک جگنو بنا کر اڑا

خرد کو غلامی سے آزاد کر جوانوں کو پیروں کا استاد کر

ہری شاخ ملت ترے نم سے ہے نفس اس بدن میں ترے دم سے ہے

تڑپنے پھڑکنے کی توفیق دے   دل مرتضیٰ سوز صدیقؓ دے

جگر سے وہی تیر پھر پار کر   تمنا کو سینوں میں بیدار کر

ترے آسمانوں کے تاروں کی خیر   زمینوں کے شب زندہ داروں کی خیر

جوانوں کو سوز جگر بخش دے   مرا عشق میری نظر بخش دے

مری ناؤ گرداب سے پار کر   یہ ثابت ہے تو اس کو سیار کر

بتا مجھ کو اسرار مرگ و حیات   کہ تیری نگاہوں میں ہے کائنات

مرے دیدۂ تر کی بے خوابیاں   مرے دل کی پوشیدہ بے تابیاں

مرے نالۂ نیم شب کا نیاز   مری خلوت و انجمن کا گداز

امنگیں مری آرزوئیں مری   امیدیں مری جستجوئیں مری

مری فطرت آئینۂ روزگار   غزالان افکار کا مرغزار

مرا دل مری رزم گاہِ حیات   گمانوں کے لشکر یقیں کا ثبات

یہی کچھ ہے ساقی متاعِ فقیر   اسی سے فقیری میں ہوں میں امیر

مرے قافلے میں لٹا دے اسے   لٹا دے ٹھکانے لگا دے اسے

اس حصۂ نظم میں اقبال کی قلبی کیفیت اور تڑپ نے تاثیر پیدا کی ہے اور ممکن نہیں کہ کوئی اسے پڑھے اور متاثر نہ ہو اب ذرا مقابلہ کے لئے ان اشعار کو بھی دیکھئے۔

یہ موجِ نفس کیا ہے؟ تلوار ہے
خودی کیا ہے؟ تلوار کی دھار ہے
خودی کیا ہے رازِ درونِ حیات
خودی کیا ہے بیداریٔ کائنات
خودی جلوہ بدمست و خلوت پسند
سمندر ہے اک بوند پانی میں بند

اندھیرے اجالے میں ہے تابناک
من و تو سے پیدا من و تو سے پاک
ازل اس کے پیچھے ابد سامنے
نہ حد اس کے پیچھے نہ حد سامنے

وغیرہ، وغیرہ۔ یہ پڑھتے ہوئے ہم ہر شعر پر رک کر سوچنے اور سمجھنے کی کوشش میں لگ جاتے ہیں۔ کچھ سمجھ میں آتا ہے، کچھ نہیں آتا۔ غرض دماغ کو حرکت ہوتی ہے دل کو نہیں کیونکہ ایسے مقامات پر مفکر اقبال شاعر اقبال پر حاوی ہے۔

علمیت اور فکر کے غلبے نے اقبال کے کلام پر جو اثرات پیدا کئے ہیں ان کا سرسری سا جائزہ ہم لے چکے ہیں۔ آیئے اب اک اور نکتہ پر غور کریں۔ اقبال کی رفعت تخیل اور بلندئ فکر نے انہیں ایسے اونچے مقام پر پہنچا دیا کہ ایسا معلوم ہوتا ہے۔ وہ ہماری اس دیکھی بھالی دنیا اور اس کی مادی وجذباتی زندگی سے قطع نظر کر کے اونچے اونچے بادلوں میں بیٹھے حکیمانہ مشورے عمومی انداز میں دے رہے ہیں اور اتر کر ہمارے آپ کے مابین نہیں آتے۔ ہمارے روز مرہ کے دکھ درد اور لطف و مسرت، ہمارے روز مرہ کے تجربات ومشاہدات میں شریک نہیں ہوتے۔ نہ ہمارے ساتھ ہنستے ہیں نہ ہمارے ساتھ روتے ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اقبال کی دنیا تصورات اور فکر و تخیل کی لطیف دنیا ہے جہاں مادی زندگی خال خال ہے۔ وہاں فرشتے حوریں، ابلیس اور مختلف لوگوں کی روحیں تو بہت ہیں مگر گوشت پوست کے انسان کم ہیں۔ وہاں چرند، پرند، پھول پتے، چاند، تارے، سورج، دریا، سمندر، ہوا، وقت، غرض مجرد و غیر مجرد، ذی روح و غیر ذی روح سب انسان سے باتیں کرتے ہیں لیکن انسان آپس میں بات بہت کم کرتے ہیں۔ روز مرہ زندگی سے میرے نزدیک اقبال کی یہ بے نیازی بھی ان کی آفاقیت میں ایک حد تک مانع ہے۔ آخر ہم ہر وقت فکر و تخیل کی دنیا میں پرواز کرتے نہیں رہ سکتے۔ ہاں کبھی کبھی اڑان لگا

لینے میں کوئی ہرج نہیں۔

ملٹن کو خطاب کرکے ورڈ سورتھ نے کہا تھا۔

THY SOUL WAS LIKE A

STAR AND DWELT APART

THOU HADST A VOICE WHOSE

SOUND WAS LIKE THE SEA

PURE AS THE NAKED HEAVENS

MAJESTIC, FREE

یہی بات اقبال پر صادق آتی ہے۔ کیا یہ واقعہ نہیں ہے کہ ملٹن کا کلام باوجود پر عظمت ہونے کے عام طور پر نہیں پڑھا جاتا ہے۔ انگریزی ادب کے چند عالموں کے زیر مطالعہ رہتا ہے۔ اسی طرح اقبال کے کلام کا بیشتر حصہ صرف چند عالم فاضل حضرت کے لیے ہے سب کے لیے نہیں۔ کیونکہ مذکورہ وجوہ کی بنا پر اس کی اپیل محدود ہو گئی اور عام نہیں رہی کونسا حصہ آفاقی نوعیت رکھتا ہے، اس طرف میں پہلے اشارہ کر چکا ہوں۔

---

# اقبال کا نظریۂ فن

اقبالؒ کے نظریہ فن کو ان کی منتشر تحریروں بعض نظموں اور بعض منفرد اشعار میں تلاش کرنا پڑتا ہے یوں جم کر انہوں نے فن کے متعلق بہت کم لکھا ہے۔ دو ایک مضامین ہیں۔ ضرب کلیم، زبور عجم کا ایک ایک حصّہ ہے۔ کچھ مواد ان کے خطوط سے ملتا ہے ——— لیکن اگر ان تمام تحریروں کو ایک جا کر کے دیکھا جائے اور ان خیالات میں چند اساسی اصول تلاش کئے جائیں تو یقیناً وہ ایک ایسے نظریۂ فن کی طرف رہنمائی کرتے ہیں جس سے اقبالؒ تمام فنونِ لطیفہ کو پرکھتے تھے۔

نظری تنقید فن و ادب، کا غالباً انہوں نے زیادہ مطالعہ نہیں کیا تھا۔ یہ تو ظاہر ہے کہ انہوں نے قدیم یونان اور جدید مغرب کے تمام تر فلاسفہ کے ساتھ ان کے نظریہ ہائے فن کو بھی پڑھا ہو گا۔ افلاطون اور ارسطو اور جرمنی میں ہیگل، نی تشے، ہرڈر،

کونٹے اور شلر وغیرہ کے نظریۂ ادب اور شعر سے وہ اچھی طرح واقف ہوں گے۔ لیکن ان کی تحریروں میں اس کا ثبوت کم ملتا ہے کہ انہوں نے ان مصنفین کا بھی کافی مطالعہ کیا تھا جنہوں نے محض تنقید شعر و فنون پر اپنی ساری توجہ صرف کی۔ مثلاً اسکالی گر، بوآلو، ڈرائیڈن، کالرج، آرنلڈ وغیرہ۔ اقبال کو یوں تو فلسفہ اور اس کے تمام متعلقہ علوم سے بہت دلچسپی تھی لیکن جمالیات کی طرف انہوں نے کوئی خاص توجہ نہیں کی وہ برگساں سے بہت قریب رہے لیکن اپنے دوسرے بہت بڑے ہم عصر کروچے سے قریب قریب غافل۔

اس کے باوجود اقبالؒ کے نظریۂ فن میں غیر معمولی تازگی اور اپج ہے۔ ان کے تنقیدی نتائج بعض اوقات جدید تنقیدی مکاتب سے غیر معمولی مشابہت رکھتے ہیں۔ ان کے تنقیدی نقطۂ نظر میں شروع سے آخر تک صحت اور انفرادیت ہے اور کسی تنقید نگار یا نظریہ نگار کا نام بتا کے یہ کہنا بہت مشکل ہے کہ اقبالؒ اس سے متاثر ہیں۔ اس بے انتہا انفرادیت کی وجہ سے اقبالؒ کے نظریۂ فن میں کہیں کہیں کڑیاں مربوط نہیں اور کئی جگہ تعصبات داخل ہو گئے ہیں مگر ان کمزوریوں سے کوئی بڑا نظریہ نگار فنون مستثنیٰ نہیں۔ ادبی تنقید کی قدامت اور اہمیت کا البتہ انہیں احساس تھا۔ چنانچہ ادبی تنقید کے متعلق وہ "نیو ایرا" میں ایک چھوٹے سے مضمون میں لکھتے ہیں: "کبھی کبھی ادبی تنقید، کسی عظیم ادب کی تخلیق سے پہلے ظہور میں آتی ہے۔"

**فن کا محرک۔** اقبالؒ کا نظریۂ فن دراصل ان کے عام تفکر اور تصورات کا محض ایک جزو ہے اس لئے اقبالؒ کی فکر اور ان کے فلسفے کا باقاعدہ مطالعہ اور تجزیہ کرنے کے بعد ان کے نظریۂ فن کی طرف توجہ کرنی چاہیے۔ ان کی فکر میں عشق کو بڑا خاص مقام حاصل ہے۔ فلسفیانہ اصطلاح میں عشق کو "وجدان" کہہ لیجیے۔ برگساں

کی طرح اقبال کے نزدیک بھی علم انسانی کے دو ذرائع ہیں۔ ایک عقل اور دوسرا وجدان۔ اقبال نے ان دونوں کی ماہیت ان کے باہمی تعلق ان کی مشابہت اور ان کے تضاد کے متعلق جا بجا بحثیں کی ہیں اور بحیثیت مجموعی وجدان یا عشق کو عقل پر ترجیح دی ہے۔

عقل صرف انسان کا آلۂ کار بنی۔ انسان کے سوا باقی تمام جانداروں نے جہد البقا اور اپنے تحفظ کے لیے جبلت سے کام لیا اور اس کو نشو و نما دی۔ جبلت، عقل کے مقابلہ میں حیات سے بہت قریب ہے۔ اس کی تشکیل حیات کے سانچے میں ہوئی ہے۔ عقل نے اس کے برعکس حیات کے سانچے سے ذرا ہٹ کر کائنات اور فطرت کے مقابلہ کے لئے انسان کو مسلح کیا۔ وہی شے جو حیوانات میں جبلت ہے انسان میں بہت زیادہ ارتقاء یافتہ حالت میں "وجدان" کی صورت میں نمودار ہوتی ہے۔ "وجدان" ہمیں زندگی کی انتہائی باطنیت کی طرف لے جاتا ہے۔

"وجدان سے میری مراد وہ جبلت ہے جو غرض مند نہ رہی جس میں احساس خودی ہو جس میں اس کی صلاحیت ہو کہ اپنے معروض پر غور کر سکے اور اسے لاانتہائی حد تک وسعت دے سکے"۔ [۵]

مجموعی طور پر اقبالؒ کی فکر میں "وجدان" یا "عشق" کا یہ تصور برگساں کی اس تعریف سے ایسا زیادہ مختلف نہیں جو علم وجدان سے حاصل ہوتا ہے۔ اسے عبدالکریم الجیلی کی متصوفانہ اصطلاح میں اللہ تعالیٰ کی صفت علمیہ کی تجلّی کہا جا سکتا ہے اور

---

[۵] برگساں، ارتقائے تخلیق (انگریزی ترجمہ)۔ ماڈرن لائبریری، نیویارک مطبوعہ ۱۹۴۴ء، ص ۱۹۴

بعض پر اللہ تعالیٰ اپنی صفت علمیہ سے متجلّی ہوتا ہے اور یہ اس طور پہ کہ خداجب اپنی صفات حیات سے اس پہ تجلّی فرماتا ہے جو جمیع موجودات میں ساری ہے تو یہ بندہ اس حیات کی قوت احدیث سے ان تمام چیزوں کا مزا چکھ لیتا ہے جو ممکنات میں ہیں۔ پھر اس وقت ذات صفت علمیہ سے اس پر تجلّی فرماتی ہے اور جمیع عوالم کی تفر بجات کو مبدا سے معاد تک جان لیتا ہے اور ہر شے کی بابت اُسے معلوم ہو جاتا ہے کہ وہ کیسی تھی کیسی ہے اور کیسی ہو گی اور جان جاتا ہے اس چیز کو جو نہ تھی اور اس بات کو کہ وہ کیوں نہ ہو گی اور ہو گی تو کس طرح ہو گی یہ تمام علوم اس کے لئے ذاتی اصلی حکمیہ، کشفی، ذوقی ہوتے ہیں۔ اس لئے وہ بطور علم اجمالی تفصیلی کلی جزئی کے جمیع معلومات میں سرایت کئے ہوتا ہے اپنے اجمال میں مفصل ہوتا ہے لیکن غیب الغیب میں اور علم الدنی و ذاتی بہ تفصیل غیب الغیب سے شہادۃ الشہادۃ تک پہنچتا ہے۔ [۱]

اگرچہ اقبال ہر جگہ اور پوری طرح عبدالکریم الجیلی سے متفق نہیں ہیں اور انہوں نے حتی الامکان اپنے نظریۂ عشق و وجدان کو تصوف اور کلام کی بھول بھلیوں سے آزاد رکھا ہے لیکن رومی کے بعد اسلامی مفکرین میں انہوں نے سب سے زیادہ الجیلی کا ہی مطالعہ کیا ہے۔

وجدان یا عشق جب اپنے معروض پر غور کرتا ہے اور اسے لامتناہی حد تک وسعت دیتا ہے تو اس کے جملہ مظاہر میں سے ایک وہ جذبۂ تخلیق بھی ہے جس سے آرٹ پیدا ہوتا ہے۔

اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ آرٹ یا فن کا علم محرک عشق یا وجدان ہے اور اقبال نے "زبور عجم" کے آخری صفحہ پر خود اس کی توجیہہ کی ہے۔

---

[۱] عبدالکریم الجیلی، الانسان الکامل، ترجمہ مولوی فضل میران ص ۸۱

عشق صیقل می زند فرہنگ را
جوہر آئینہ بخشد سنگ را
اہلِ دِل را سینۂ سینا دہد
با ہنرمنداں یدِ بیضا دہد
پیش او ہر ممکن و موجود مات
جملہ عالم تلخ و او شاخ نبات
گرمی افکارِ ما از نارِ او ست
آفریدن جاں دمیدن کارِ اوست
عشق مور و مرغ و آدم را بس است
عشق تنہا ہر دو عالم را بس است
دلبری بے قاہری جادو گری است
دلبری با قاہری پیغمبری است
ہر دو را درکارہا آمیخت عشق
عالمے در عالمے انگیخت عشق

عشق اور وقت:۔ ظاہر ہے اگر عشق کا وجدان اندرونی جذب وکشف کے ذریعے علم حیات وکائنات کا ایک ذریعہ ہے تو فن اس علم حیات وکائنات کے اظہار کا ایک مؤثر ذریعہ ہے لیکن حیات وکائنات سے عشق کا تعلق محض علم و اختساب کا نہیں فطرت اور کائنات میں بہت سی ایسی قوتیں بھی ہیں جن کا عشق کو مقابلہ کرنا ہے۔ انسان کا ایک فرض یہ بھی ہے کہ وہ وقت کے خاموش بہاؤ سے سبق حاصل کرے اور زمانے کے اس دور کو قرآن کی تعلیم کے مطابق مسخر کرنے کی کوشش کرے۔

"فن" یا "آرٹ" ان ذرائع میں سے ایک ہے جن کے ذریعے انسان وقت کے بہاؤ کا مشاہدہ اور اس کی تسخیر کر سکتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ کائنات کی ہر پر اسرار حرکت در فتار وقت کی یہ بے آواز روانی جو ہم انسانوں کو دن اور رات کے تغیر میں نظر آتی ہے قرآن کے نزدیک خدا کی عظیم الشان نشانیوں میں سے ہے۔

" اللہ رات اور دن کو بدلتا رہتا ہے۔ اس میں اہلِ دانش کے لئے استدلال ہے"     (سورۃ نور آیت ۴۴)

"اس لئے رسول کریمؐ نے فرمایا تھا کہ دہر کو بُرا مت کہو کہ دہر خدا ہے۔ زمان و مکان کی اس بے پایانی میں یہ امید مضمر ہے کہ انسان اس کو مسخر کرے گا" ۵۱

اس موضوع کو اقبالؒ نے مسجدِ قرطبہ میں زیادہ تفصیل سے بیان کیا ہے۔ وقت کے اس خاموش بہاؤ میں جو ہمیں سلسلہ روز و شب معلوم ہوتا ہے۔ حادثات کی تشکیل ہوتی ہے۔ زندگی اور موت کا راز یہی مرورِ زماں یا دن رات کا تانا بانا ہے جس سے ذات اپنے لئے صفات کا ملبوس تیار کرتی ہے۔ اس مرورِ زماں میں ممکنات کی پستیاں اور بلندیاں نمایاں ہیں۔ یہی نہیں یہ مرورِ وقت انسان کا سب سے بڑا امتحان ہے۔ اس امتحان میں جو کھوٹا نکل گیا اس کے لئے موت کے سوا کوئی اور صورت نہیں۔ تمام وہ معجزہ ہائے فن آرٹ کے وہ تمام نمونے جن میں ذرا بھی کھوٹ ہو ان سب کے لئے فنا ہی فنا ہے۔ زمانہ اپنے خاموش لیکن طاقت ور بہاؤ میں

---

۵۱ اقبال اسلامی مذہبی تفکر کی تشکیل جدیدہ (دوسرا ایڈیشن) ص ۱۱ "خطبہ علم اور مذہبی واردات" مترجمہ حسن الدین صاحب "فکرِ اقبال" ص ۲۰۲۔

انہیں نیست و نابود کر دے گا۔

سلسلۂ روز و شب نقش گر حادثات
سلسلۂ روز و شب اصل حیات و ممات
سلسلۂ روز و شب تار حریر دو رنگ
جس سے بناتی ہے ذات اپنی قبائے صفات
سلسلۂ روز و شب سازِ ازل کی فغاں
جس سے دکھاتی ہے ذات زیر و بم ممکنات
تجھ کو پرکھتا ہے یہ مجھ کو پرکھتا ہے یہ
سلسلۂ روز و شب صیرفیٔ کائنات
تو ہو اگر کم عیار میں ہوں اگر کم عیار
موت ہے تیری برات موت ہے میری برات
آنی و فانی تمام معجزہ ہائے ہنر
کارِ جہاں بے ثبات کارِ جہاں بے ثبات

وقت کے اس طاقتور اور اس عظیم الشان سیلاب کا مقابلہ فن کا صرف وہی شاہکار کر سکتا ہے جسے کسی مردِ خدا نے بنایا ہو۔ یہ "مردِ خدا" کون ہے۔ یہ وہ انسان ہے۔ جس کے عمل اور جس کی کوشش کو عشق اور وجدان سے فروغ ملا ہو۔ عشق یا وجدان خود حیات کا جوہر ہے جس فن شاہکار کی بنیاد اس جوہر حیات پر ہوگی اسے کون معدوم کر سکتا ہے۔ اگر زمانے کا مرور ایک بے پناہ سیلاب ہے تو عشق بھی تو ایک سیلاب ہے جو اس سیلاب کو روک سکتا ہے۔ زمانے میں اگر بے شمار امکانات ہیں تو خود عشق میں زمانے کے بہت بے نام امکانات مضمر ہیں۔

ہے مگر عشق کو رنگ ثبات دوام
جس کو کیا ہو کسی مردِ خدا نے تمام
مردِ خدا کا عمل عشق سے صاحب فروغ
عشق ہے اصلِ حیات موت ہے اس پر حرام
تند و سبک سیر ہے گرچہ زمانے کی رو
عشق خود اک سیل ہے سیل کو لیتا ہے تھام
عشق کی تقویم میں عصرِ رواں کے سوا
اور زمانے بھی ہیں جن کا نہیں کوئی نام

آگے چل کر عشق کی بڑی والہانہ تعریف ہے جس سے یہی نتیجہ نکلتا ہے کہ اقبال کے نزدیک عشق اعلیٰ تر وجدان کے مترادف ہے۔

عشق دمِ جبرئیل عشق دلِ مصطفےٰؐ
عشق خدا کا رسولؐ عشق خدا کا کلام
عشق کی مستی سے ہے پیکرِ گل تابناک
عشق ہے صہبائے خام عشق ہے کاس الکرام
عشق فقیہہ حرم عشق امیر جنود
عشق ہے ابن السبیل اس کے ہزاروں مقام
عشق کے مضراب سے نغمۂ تارِ حیات
عشق سے نورِ حیات عشق سے نارِ حیات

سچا شاعر زمانے کا مقابلہ عشق کے جلال سے کر سکتا ہے۔ وہ زمانِ مسلسل کی تقسیم در تقسیم کا شکار نہیں۔ زمانے کے تمام تر امکانات اس کے لئے قابلِ حصول ہیں۔

مقابلہ تو زمانے کا خوب کرتا ہوں
اگرچہ میں نہ سپاہی ہوں نے امیر جنود
مجھے خبر نہیں یہ شاعری ہے یا کچھ اور
عطا ہوا ہے مجھے ذکر و فکر و جذب و سرود
جبین بندۂ حق میں نمود ہے جس کی
اسی جلال سے لبریز ہے ضمیر وجود!
یہ کافری نہیں تو کافری سے کم بھی نہیں
کہ مردِ حق ہو گرفتار حاضر و موجود
غمیں نہ ہو کہ بہت دور ہیں ابھی باقی
نئے ستاروں سے خالی نہیں سپہر کبود

عشق سے جو فن پیدا ہوتا ہے اس میں اندرون تاثیر یا "دلبری" بہرحال ہوتی ہے لیکن اگر اس تاثیر یا دلبری میں جمال ہی جمال ہو اور جلال نہ ہو تو یہ دلبری محض جادوگری ہو کر رہ جاتی ہے۔

افلاطون نے بھی اپنے اہم مکالمے یا "مجلسِ مذاکرہ" میں جس کا اصل موضوع عشق کی ماہیت ہے۔ عشق اور ادب و شاعری کے تعلق کا ذکر کیا ہے۔ افلاطون کے اس مباحثے میں اگاستان کہتا ہے کہ عشق کا دیوتا صرف منصف محتاط بہادر اور عاقل ہی نہیں بلکہ شاعر بھی ہے اور شاعروں کا خالق ہے عشق کا دیوتا ایک صناع ہے اور وہ حسن انتظام کی تخلیق کرتا ہے۔

اسی مکالمے میں افلاطون سقراط کی زبانی ڈیوٹی ما کی یہ رائے سناتا ہے کہ تمام تر تخلیق یا عدم سے ہستی بننا شاعری ہے اور تمام فنون کے صناع شاعر یا خالق ہیں۔

اقبال کی طرح افلاطون کے نزدیک بھی آرٹ کا اصل محرک عشق ہی ہے۔ لیکن یہ عشق حیات کا وجدان نہیں بلکہ ایک طرح کا جنون ہے چنانچہ "فیڈرس" میں افلاطون جنون کی چار قسمیں قرار دیتا ہے۔ پیغمبری، القا، شاعری اور عشق، ان میں سے شاعری کو اس نے اس لئے جنون قرار دیا ہے کہ (اساطیری زبان میں) یہ ان لوگوں کی دیوانگی ہے جن پر پریوں کی طرح شاعری کی دیویوں کا سایہ ہو جاتا ہے۔ یہ دیویاں کسی نازک اور دوشیزہ روح پر اپنا قبضہ جما کے اس میں الہامی جنون پیدا کرتی ہیں اور اس طرح موسیقانہ اور دوسرے قسم کے شعر کہلواتی ہیں۔

قصہ مختصر افلاطون کے نزدیک بھی فن کا محرک وجدان یا عشق یا الہام ہے پہلے تو شعر کی دیوی کے ذریعے شاعروں کو القا ہوتا ہے اور پھر اس القا سے وہ اور بہت سے لوگوں کو متاثر کرتے ہیں۔ دلکش نظمیں انسانی کوشش کا نتیجہ یا انسان کی پیدا کی ہوئی نہیں ہوتیں بلکہ قدوسی اور خدا کی تخلیق کی ہوئی ہوتی ہیں شعراء تو صرف دیوتاؤں کے ارشاد کا ذریعۂ بیان ہوتے ہیں۔

افلاطون اور اقبالؒ کے یہاں شعر کے اس مشترک وجدان محرک (جو جنون و فنون سے بہت قریب ہے) کا ذکر خلیفہ عبدالحکیم صاحب نے یوں کیا ہے۔

"سقراط، افلاطون نے اور ارسطو جیسے عقلیت کے دیوتاؤں نے بھی اس بات کو تسلیم کیا ہے کہ اعلیٰ درجے کی شاعری محض عقل سے نہیں بلکہ ایک قسم کے جنون سے پیدا ہوتی ہے۔ جس شاعر میں اس جنون کی کمی ہے وہ زبان کی خوبیوں اور صنعتوں پر قادر ہونے کے باوجود محض زبان اور علم کی بناء پر ایسے اشعار نہیں کہہ سکتا جو دلوں کی گہرائیوں میں اتر جائیں۔ معرفتی جنون کا یہ نظریہ رومیؒ نی تشے اور اقبال تینوں میں پایا جاتا ہے۔"

اس معرفتی یا عاشقانہ جنون کا اقبالؒ نے صاف صاف اعتراف کیا ہے

۵ گرہ نہ آخر ز عقل ذو فنون کرد
دل خود کام را از عشق خوں کرد
ز اقبال فلک پیما چہ پرسی
حکیم نکتہ داں ، جنوں کرد!

جو چیز اقبال کے "معرفتی جنون" اور عشق کو افلاطون کے "معرفتی جنون" سے ممتاز کرتی ہے یہ ہے کہ افلاطون کے پورے نظام حکمت کی بنیاد عقلیت اور سکونیت پر ہے اس لئے اس کی عینی جمہوریت میں نہ شاعری کی کوئی افادیت ہے نہ شاعر کا کوئی مقام وہ شاعری کو اس جمہوریت میں جگہ نہیں دے سکتا۔

اس کے برعکس اقبال کا نظام فکر اس "عشق" یا وجدان" پر قائم ہے جس کی بنیاد ارتقائیت، کا مستحکم نظام فلسفہ ہے اس وجہ سے ان میں یقیناً "معرفتی جنون" کی ایک کیفیت بھی ہے لیکن یہ کیفیت وجدان کی اصلی غایت کی روشنی میں بہت کم اہمیت رکھتی ہے، یہ حصول علم کائنات اور قبضہ کائنات کے طول طویل سفر میں محض ایک معمولی سی منزل ہے۔ اس "معرفتی جنون" کی منزل میں عشق جو فن پیدا کرتا ہے وہ دلبری بے قاہری' والا فن ہے۔ یہ جمال کی غزل ہے۔ اس کی سب سے بڑی قدر محض قدر جمال ہے اور یہ چھوٹی اور ساحرانہ قدر ہے اگرچہ دلبری با قاہری" کی طرح یہ بھی عشق ہی سے پیدا ہوتی ہے۔

ہر دو را در کار ہا آمیخت عشق

دلبری بے قاہری میں فن سے جو جمال پیدا ہوتا ہے وہ مقصود بالذات اور اس سے جو اثر پیدا ہوتا ہے وہ کافی بالذات ہے نہ اس میں کوئی افادیت ہے نہ کوئی طاقت اور نہ کوئی حرکت۔

اس کے برعکس جب عشق جلال کی قدر پیدا کرتا ہے تو فن کی دلبری "دلبری با قاہری" بن جاتی ہے۔ یہ "جلال" اسلامی مابعدالطبیعیاتی جمالیات میں جمال کا منتہا اور کمال ہے۔ دونوں میں کوئی تضاد نہیں بلکہ دونوں ایک ہی کیفیت کی دو منزلیں ہیں ایک خام اور بے مقصد دوسری پختہ، حرکی اور با مقصد۔ الجیلی نے اسے یوں بیان کیا ہے۔

"ہر جمال جس کا شدت سے ظہور ہوتا ہے۔ جلال کے نام سے موسوم ہوتا ہے۔" اور "ہر جمال کے لئے جلال ہے اور ہر جلال کے لئے جمال" [1]

فن میں جلال یعنی حرکت، طاقت، جذبۂ تسخیر اس لئے ضروری ہے کہ اس کے بغیر وہ کائنات کی وسعتوں اور زمانے کے مٹا دینے والے مرور پر استیلا نہیں حاصل کر سکتا اس لئے اقبال نے جہاں دلبری بے قاہری (فن کی قدر جمال) کو ساحری قرار دیا ہے وہاں دلبری با قاہری (فن کی قدر جلال) کو پیغمبری کے مماثل سمجھا ہے۔ اس بنیاد پر انہوں نے افلاطون کے سکون پرست جنون و فنون کو رد کر دیا ہے:

مرے لئے ہے فقط زور حیدری کافی
ترے نصیب فلاطوں کی تیزیٔ ادراک
مری نظر میں یہی ہے جمال و زیبائی
کہ سر بسجدہ ہیں قوت کے سامنے افلاک
نہ ہو جلال تو حسن و جمال بے تاثیر
نرا نفس ہے اگر نغمہ ہو نہ آتشناک
مجھے سزا کے لئے بھی نہیں قبول وہ آگ
کہ جس کا شعلہ نہ ہو تند و سرکش و بیباک

---

[1] الجیلی "الانسان الکامل" ۱۔ مترجمہ مولوی فضل میران ص[illegible]

**یقین:۔** جس طرح فن کی افادیت اس کی تمام تر حرکت جلال **عشق** سے ہے ۔ اسی طرح فن کا استحکام "یقین" سے ہے۔ "یقین" دراصل مذہب کی ایک وجدانی قدر ہے۔ عقل کو ہر ہر قدم پر "شک"، راستہ ڈھونڈنا پڑتا ہے ۔ لیکن وجدان جس کا احتساب کائنات کا ذریعہ **جذب** وکشف ہے ۔ "یقین" کے ذریعہ اپنے راستے پر قائم رہتا ہے یہاں عقل اور عشق (وجدان) کے **استحکام** کے ذرائع مختلف بلکہ متضاد ہیں۔ چونکہ اقبال کی نظر میں فن کا اصلی محرک عشق ہے اس لئے عشق کے اس خاص سہارے "یقین" کے بغیر فن میں کوئی استحکام نہیں پیدا ہو سکتا ۔ اور جب استحکام ہی نہ ہو تو فن مرد زمانہ یا کائنات کی کسی قوت کی تسخیر کیونکر کر سکے گا۔ بے یقینی فنکار کے لئے "غلامی" سے بھی زیادہ مضر ہے۔ "یقین" کی قدر نظریہ فن میں منتقل کرنے جانے کے بعد بھی زیادہ تر مذہبی ہی رہی ہے ۔ فن میں "بے یقینی" مذہب میں "بے دینی" کے مترادف ہے ۔

محکمی ما از یقین محکم است
وائے من شاخ یقینم بے نم است
در من آن نیروئے الا اللہ نیست
سجدہ ام شایان اس درگاہ نیست

**فن کار کا تصوّر۔** فن کا محرک عشق ہے ۔ فن کا کام کائنات اور زمانے کی تسخیر ہے۔ فن میں اگر جلال (حرکت) نہ ہو تو محض جادوگری ہے جو فن کار ایسے فن کی تخلیق کرتا ہے اس کی نفسیاتی اور اخلاقی صفات کیا ہوں گی ۔ وہ پیدا تو ظاہر ہے ، روایات کی دنیا میں ہوگا لیکن ان سے آزاد ہو کر وہ کیوں کر اقدار کی تخلیق کرے گا ۔ اس کی تکنیک کیا ہوگی ۔ اقبال کا فن کار وہ "مردِ بزرگ" ہے ۔ ۵

اس کی نفرت بھی عمیق اس کی محبت بھی عمیق
قہر بھی اس کا ہے اللہ کے بندوں پہ شفیق
پرورش پاتا ہے تقلید کی تاریکی میں
ہے مگر اس کی طبیعت کا تقاضا تخلیق
مثل خورشید سحر فکر کی تابانی میں!
بات میں سادہ و آزاد معانی میں دقیق

یہ نفسیاتی اور اخلاقی مقام یہ "مرد خدا" یا "مرد بزرگ" کیسے حاصل کرتا ہے۔ عشق کے فیض سے اس کا جگر خون ہو جاتا ہے اور اس خون جگر سے وہ فن کی تخلیق کرتا ہے۔

**حرکت اور آرزو۔** وجدان اور عشق پہ تو فن کار انسان کا اختیار نہیں وہ بڑی حد تک شعور سے ماورا ہے اور اس لئے اس کی رو سے منحرف نہ ہونے کے لئے "یقین" کی ضرورت ہے لیکن یہی وجدان جب شعور کی حدود کے اندر آ کے تخلیق عمل کی رہنمائی کرتا ہے تو اس حالت میں اس کے لئے اقبال نے "آرزو" کی اصطلاح وضع کی ہے۔ آرزو اور تمنا ہی سے حیات گرم خیز ہے۔

گرم خون انسان ز داغ آرزو
آتش این خاک از چراغ آرزو
از تمنائے بہ جا رقصد حیات
گرم خیز و تیز گام آید حیات

شعر کا ذوق پیدائی بھی آرزو ہے۔ شعر کا سارا سوز و گداز اسی آرزو کی وجہ سے ہے بھرتری ہری کی زبانی اقبال نے اسے جاوید نامہ میں یوں پیش کیا ہے۔

جاں مارا لذت اندر جستجو ست
شعر را سوز از مقام آرزو ست

شاعری یا فلسفہ حرف آرزو کو استعاروں اور اصطلاحات کی زبان میں بیان کرتا ہے۔ مذہب میں حرف تمنا صاف صاف بیان کیا جاتا ہے۔

فلسفہ و شعر کی اور حقیقت ہے کیا
حرفِ تمنا جسے کہہ نہ سکیں رو برو

لیکن آرزو کا سب سے بڑا کرشمہ یہ ہے کہ اس سے حرکت پیدا ہوتی ہے اندرونی حرکت یعنی آرزو سے فنون میں اندرونی طور پر حرکی ولولہ اور حرکی قوت پیدا ہوتی ہے۔ یہ وجدان کی سب سے بڑی خصوصیت ہے اور یہ آرزو ہی کے ذریعے تخلیق شدہ فن میں باقی رہ سکتی ہے۔

**حرکت اور جمال:۔** ہم دیکھ آئے ہیں کہ آرزو وجدان یا عشق کی حالت شعور ہے اور یہ حالتِ ارادہ ہوتی ہے لیکن اس حالت شعور میں آرزو حسن سے بھی اپنے شعلے کی پرورش کرتی ہے۔ وجدان یا عشق کا شعور کی حدود میں داخل ہونا غالباً خود حسن ہی کا کرشمہ ہے۔

زندگی صید افگن و دام آرزو
حسن را از عشق پیغام آرزو
از چہ باشد خیزد تمنا دم بدم
ایں نوائے زندگی را زیر و بم
ہرچہ باشد خوب و زیبا و جمیل
در بیاباں طلب مارا دلیل

حسنِ خلاقِ بہارِ آرزو ست!
جلوہ اش پروردگارِ آرزو ست

اقبالؒ نے فلسفہ اور اس کے تمام متعلقہ علوم میں سب سے کم توجہ جمالیات کی طرف کی ہے۔ ان کی نظم و نثر میں عشق کی مکمل تعریف کی جگہ ملے گی لیکن "حسن" یا جمال کی مکمل تعریف شاید ہی کہیں نظر آسکے۔ غالباً وہ بہ حیثیت علم جمالیات کے طریق استفسار اور اس کے حاصل اور نتائج سے مطمئن نہ تھے جہاں تک نظریہ فن کا تعلق ہے اقبالؒ کا یہ ردّعمل غیر معمولی نہیں۔ جدید نظریہ ہائے فن اور تنقیدی تحقیقات میں جمالیات کے نتائج سے بے اطمینانی کا احساس جا بجا پایا جاتا ہے۔ اشتراکی اور معاشی تنقید فن و ادب جمالی نقطۂ نظر یا کسی خاص معیار کی قائل نہیں اس طرح "نفسیاتی" تنقید میں آئی۔اے۔ رچرڈس نے جمالی حالت یا کیفیت کو اکثر و بیشتر سراب ہی سراب پایا ہے۔ جمالی معیار اس لئے تنقید کے ساتھ مقرر نہیں کئے جا سکتے کہ سائنسی طور پر ان کی جانچ کرنا بہت مشکل ہے۔ جمالیات کا اس سے بھی بڑا نقص یہ ہے کہ وہ اقدار پر غور و خوض کرنے سے گریز کرتی ہے۔ تمام تر جدید جمالیات کی بنیاد اس مفروضے پر ہے کہ جن حالات کو ہم اپنے جمالی تجربے کہتے ہیں ان میں ایک واضح "نوعیت" کا ذہنی عمل بھی موجود ہے کانٹ نے سب سے پہلے جمال کا تعقّل کرنے کی کوشش کی۔ اس کے نزدیک جمالی حظ ذوق کی تنقید یا فیصلے سے متعلق ہے جو آفاقی بے غرض اور غیر عقلی ہے اور جسے حظ احساس یا معمولی جذبات سے غلط ملط نہ سمجھنا چاہیئے۔ قصہ مختصر اس طرح حظ جمال کو ایک ایسی واردات قرار دیا گیا جو اپنی نظیر آپ ہے۔ جو بے مثل و بے نظیر ہے۔ اس طرح جمالی حالت یا جمالی کیفیت کا نقش بر آب مسئلہ پیدا ہوا۔ اس کا تجزیہ آئی اے رچرڈس نے آگے بڑھ کر کیا ہے۔ اُسے جمالی تنقید پر ایک اور بھی اعتراض ہے اور وہ یہ کہ اگر ایک مخصوص جمالی نقطۂ نظر اختیار کیا جائے تو اس سے ایک مخصوص

جمالی قدر ایک خالص فنی قدر (فن برائے فن) کے تصور کا راستہ صاف ہو جاتا ہے۔ اس جمالی نقطۂ نظر اور اس سے پیدا شدہ خالص جمالی قدر کی وجہ سے فن کی زندگی اور اس کے محرکات سے کوئی واسطہ نہیں رہتا نمونہ کے طور پر رچرڈس نے کلائیو بیل (CLIVE BELL) کا ایک فقرہ نقل کیا ہے۔ کسی فنی نمونہ کو پرکھنے اور پسند کرنے کے لئے ہمیں زندگی کے حالات اور تصورات کے علم یا اس کے جذبات سے واقفیت کی ضرورت نہیں۔ فنون کی اس طرح جمالی وجہ جواز کی وجہ سے ان کے اقدار کے مطالعے میں بڑی رکاوٹ پیدا ہو جاتی ہے۔

رچرڈس کی طرح اقبال نے بھی خالص جمالی نقطۂ نظر کو اس لئے رد کر دیا ہے کہ اس سے اقدار نظر سے پنہاں ہو جاتی ہے۔ لیکن اقدار اقبالؒ کے یہاں اور رچرڈس کے یہاں بہت مختلف ہیں۔ اقبالؒ کے نزدیک حرکت زندگی اور اس لئے فنون لطیفہ کی ایک بہت بڑی غالباً سب سے بڑی قدر ہے اس لئے انہوں نے نظریۂ فن کی حد تک حسن کو حرکت کی قدر سے وابستہ کر دیا ہے۔ یوں تو حسن کی نمود حرکت سے زیادہ سکون کے عالم میں ہوتی ہے لیکن جب حسن کو حرکت سے وابستہ کر دیا جائے تو حسن کی کیفیت بدلتی جاتی ہے اور حسن کا تصور اعلیٰ سے اعلیٰ تر ہوتا جاتا ہے۔

"پیام مشرق" میں ایک نظم "حور و شاعر" ہے جو گوئٹے کی ایک اسی عنوان کی نظم کے جواب میں لکھی گئی ہے۔ اس میں شاعر حور سے اپنی آرزو اور اپنے کلام میں ایک نئی دنیا کی آفرینش کی تعریف سن کر جواب دیتا ہے کہ کیا کروں۔ میری فطرت ہی ایسی ہے کہ کسی ایک مقام پر ٹھہر نہیں سکتی اور اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ جمال جو میرا عین اور مقصود اور مطلوب ہے ہر لحظہ بدلتا رہتا ہے۔ خوب سے خوب تر کی تلاش کا سلسلہ جاری رہتا ہے۔ حرکت کا رجحان ارتقائی اور حرکت جس قدر ارتقا پذیر ہوتی جاتی ہے۔ اسی قدر جمال کا معیار بلند سے بلند تر ہوتا جاتا ہے کیونکہ عینی جمال ایک ایسی

چیز ہے جس کی کوئی انتہا یا نہایت نہیں۔ حرکت سے وابستہ ہو کر شاعر جب جمال کا طالب ہوتا ہے تو گویا وہ ناممکن کی جستجو کر رہا ہے کیونکہ اس کی آرزو کے ارتقائی عمل کے مماثل جمال کا تصور بھی ایک ارتقائی عمل سے اور زیادہ بلند اور زیادہ دور ہوتا جاتا ہے۔

بہ کجا نم کہ فطرت من بہ مقام در نسازد
دل ناصبور دارم چو صبا بہ لالہ زارے
چو نظر قرار گیرد بہ نگار خوب روئے
تپد آں زماں دل من پئے خوب تر نگارے
ز شرر ستارہ جویم ز ستارہ آفتابے
سر منزلے ندارم کہ بہ میرم از قرارے
طلبم نہایت آں کہ نہایتے نہ دارد
بہ نگاہ ناشکیبے بہ دل امیدوارے

ہر قدم پر فن کار کی قدریں نئے معیار یہاں تک کہ نئی آرزو تخلیق کرتا جاتا ہے حرکت کا عمل طلب صرف طالب یعنی فن کار کو نہیں بلکہ مطلوب یعنی اقدار بہ شمول قدر جمال کو متاثر کرتا جاتا ہے اور اس طرح طلب کا سلسلہ لامتناہی ہو جاتا ہے۔ یہ فن میں ارتقائے تخلیق کی نمود ہے۔

ہر لحظہ نیا طور نئی برق تجلی
اللہ کرے مرحلۂ شوق نہ ہو طے

خوب سے خوب تر کی تلاش قصۂ حضرت ابراہیم علیہ السلام سے ماخوذ ہے یہ عمل محض تلاش جمال نہیں۔ اقبالؒ کے یہاں حرکت کی غایت بڑی اہم اور وسیع ہے تلاش جمال اس کا ایک بہت ہی معمولی سا مظہر ہے۔ کیوں کہ اقبالؒ کے علم تفکر کی طرح

ان کے نظریۂ فن میں بھی حرکت کا اصل مقصود تسخیر کائنات ہے۔

**حرکت اور تسخیر کائنات:۔** حیات اس لئے وجود میں آئی ہے کہ وہ کائنات کی غیر منظم قوتوں کو تسخیر کرے اور ان میں نظم و ضبط پیدا کرے۔ انہیں اپنے کام میں لائے وہ آرزو جس سے فن کی تخلیق ہوتی ہے وہ بھی اس تسخیر کائنات کے جذبے کا ایک مظہر ہے ؎

زندگی مضمون تسخیر است و بس

آرزو افسون تسخیر است و بس

لیکن فن کار صرف کائنات کی تسخیر ہی نہیں کرتا۔ وہ ایک نئی دنیائی کائنات کی تخلیق بھی کرتا جاتا ہے۔ حور شاعر سے کہتی ہے ؎

بہ نوائے آفریدی چہ جہاں دل کشائی

کہ ارم بچشم آید چو طلسم سیمیائی

اسرار خودی میں اقبالؔ نے فن کار یا شاعر کی اس جہاں آفرینی کے نکتے کو زیادہ تفصیل سے بیان کیا ہے۔ شاعر نہ صرف کائنات کے منتشر مظاہر میں جمال کے رشتے سے نظم و ربط پیدا کرتا ہے بلکہ وہ فطرت میں ایک نئے حسن کا اضافہ کرتا جاتا ہے۔ وہ ساری کائنات کو اپنا سوز آرزو بخشتا ہے۔ شاعر اپنے دل میں نئی دنیاؤں کی تخلیق کرتا ہے۔ ان میں سے بعض تخلیقیں اس کے کلام یا فن میں خارجی طور پر ظاہر ہوتی ہیں۔ بعض اندرونی طور پر اس کے دل میں تخلیق اور تکمیل کو پہنچتی ہیں اور ان کی خارجی تجسیم نہیں ہونے پاتی۔ یہاں اقبالؔ کے نقطۂ نظر میں کروچے کی اظہاریت سے جزوی اور سطحی مشابہت ہے لیکن بڑا فرق یہ ہے کہ کروچے کے یہاں فن کار کا اندرونی اور باطنی عمل اور آرٹ کی باطنی تخلیق ہی سب کچھ ہے اور خارجی تخلیق محض اس کا عکس نقل اور ایک طرح کا اظہار ہے۔ اقبالؔ نے شاعر یا فن کار کے دل میں "نادیدہ لالوں" اور "ناشنیدہ نغموں"، کو تسلیم تو کیا ہے لیکن انہیں خارجی اور ظاہر شدہ مظاہر

فن کا وصل نہیں مانا ہے کیوں کہ اقبال کے تفکر کی بنیاد ہی یہ ہے کہ فن یا انسان کا کوئی اور عمل اس وقت تک کوئی معنی نہیں رکھتا جب تک تسخیر کائنات کا مقصد ارتقائی اور سماجی سطح پر پیش نہ لایا جائے۔ اس لیے اقبال کا شاعر سماجی خیر و شر کے قانون کا بھی پابند ہے۔ وہ کائنات سے زشتی بدصورتی اور بدی اور یہ سب فریب ترغیب شامل ہیں ان کو رفع کرتا جاتا ہے۔ اور خوبی جمال اور خیر کو تخلیق کرتا جاتا ہے۔ فن کار کی یہ فنی تکنیک یا اس کا یہ "فریب" ایسا ہے جس سے زندگی خود اپنے آپ میں اضافہ کرتی جاتی ہے اور اس کی حرکت و آرزو میں اضافہ ہوتا جاتا ہے۔ فن کار علم انسان کا ممد و معاون ہوتا ہے کہ انسان اور معاشرے کی فلاح کے لیے کائنات کی تسخیر اور نئی تخلیق کا عمل جاری ہے ؎

سینۂ شاعر تجلی زار حسن
خیزد از سینائے او انوار حسن
از نگاہش خوب گردد خوب تر
فطرت از افسون او محبوب تر
از دمش بلبل نوا آموخت است
غازہ اش رخسار گل افروخت است
سوز او اندر دل پروانہ ہا
عشق را رنگین ازو افسانہ ہا
بحر و بر پوشیدہ در آب و گلش
صد جہاں تازہ مضمر در دلش
در دماغش نادمیدہ لالہ ہا
ناشنیدہ نغمہ ہا ہم نالہ ہا

خضرؑ در ظلمات او آبِ حیات
زندہ تر از آبِ چشمش کائنات
از فریب او خود افزا زندگی
خود حساب و ناشکیبا زندگی

**تلخ نوائی** .. اور اگر احتساب کی اس تخلیق کو ہیں اس کے ہم جنس اس کا ساتھ نہیں دیتے تو شاعر اپنی نوا کو تلخ تر کر دیتا ہے۔ فن کار کا خونِ جگر کھول کھول اٹھتا ہے۔ زوال کے زمانے میں اس تلخ نوائی کی ضرورت اور زیادہ ہوتی ہے۔ یہ ذبذبہ بیباکی آواز ہے۔ عرفی کا یہ شعر اور اس کے محرک د معنی کا اثر اقبالؒ کے کلام میں جا بجا نمایاں ہے۔

نوا را تلخ تر می زن چو ذوقِ نغمہ کم یابی
حدی را تیز تر می خواں چو محمل را گراں بینی

عرفی نے یہ قصیدہ خانِ خاناں کی مدح میں لکھا تھا لیکن اس کی تشبیب میں جس میں عرفی نے ایک غزل بھی شامل کر دی تھی) ایسی بے پناہ سحر کی قوت ہے کہ اس کی مثال بیدل سے پہلے شاید ہی کسی فارسی شاعر کے یہاں ملے۔ اس لئے اقبالؒ نے عرفی کے تخیل کے بنائے ہوئے محل کی تعریف کی ہے اور اس پر ابن سینا اور فارابی کے حیرت کدے کو قربان کر دیا ہے۔ اس قصیدے کی تشبیب کے بعض شعر بڑے پائے کے ہیں اور اس تلخ نوائی کا نمونہ ہیں۔ جس کی عرفی اور پھر اقبال نے تلقین کی ہے۔ عرفی کی تشبیب کے ان اشعار کو پڑھ کر یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ اقبال اگرچہ کہ عجمیت کی رجعت پسندی اور افیونی خصوصیت کے بڑے دشمن تھے لیکن جہاں کہیں اس عجمیت سے حرکت اور طاقت کا کوئی چھپا ہوا آتش فشاں پھٹتا ہے وہاں وہ خود اس سے کس قدر متاثر ہوئے ہیں رہ

طرب را پائے بر سر زن کہ جنت را بحل یابی
ہوس را مست بر دل نہ کہ دوزخ را پناں بینی
بآب و دانہ خو کردی بلے ہنگام صیادی
چو با صید افگنی شہباز دل را ماکیاں بینی!
بہ جنت خوانمت نے بسر عشرت برآں کانجا
غذائے آتش ہمت بہ از کون و مکاں بینی
نشان جاں ہمی جو تا نشاں از بے نشاں یابی
مکان دل طلب کن تا مکان در لا مکاں بینی
ز جنگ دی و فردا رستہ ام بے منت امروز
تو ایں دولت کجا یابی کہ ہستی در زماں بینی
من از گل باغ می جویم تو گل از باغ می جوئی
من آتش از دخاں بینم تو از آتش دخاں بینی
ز ترتیب نظام آفرینش چوں نہ آگاہ
حوادث را ز تاثیر نجوم آسماں بینی
بنام اندر کشیدہ اہل معنی طرہ دولت
تو در زیر درختاں ہم چو طفلاں آشیاں بینی

اس آخری مصرع پر اقبالؒ نے کسی اور جگہ تضمین کی ہے۔ قصہ مختصر اقبالؒ کے نظریۂ فن میں تلخ نوائی کا جو مقام ہے عرفی کا یہ شاندار سیلاب آفرین قصیدہ اس کا پس منظر ہے اور اس کے ماخذیں سے ہے۔ شعر کی شانِ نزول ایسی تلخی نوا ہے۔ جب شاعر کے دل کی تلخی امنڈ پڑتی ہے تو شعر بن جاتی ہے۔ اس کی اہمیت اور افادیت پر جاوید نامہ میں پیر رومیؒ نے روشنی ڈالی ہے جب کہ وہ زندہ رود سے

شعر کی فرمائش کرتے ہیں۔ یہ تلخ نوائی آزاد اور پاک مردوں کا امتحان کرتی ہے طلب اور آرزو کو اور اکساتی ہے۔ پوری قوم کی رہنمائی کرتی ہے۔

باز در من دید و گفت اے زندہ رود
تلخ بیتے آتش انگن در وجود را
ناقہ ما خستہ و محمل گران
تلخ تر باید نوائے سار بان
امتحان پاک مرداں از بلاست!
تشنگاں را تشنہ تر کردن رواست
نغمہ مردے کہ دارد بوئے دوست
ملتے را می برد تا کوئے دوست

**اثر:** جس طاقت کے ذریعے اپنے سامعین یا ناظرین میں فن کار یا شاعر کی تلخ نوائی اپنا کام کر جاتی ہے وہ اثر ہے۔ اثر قوم کے دیدہ بینا اور دوسرے تمام اعضاء کے درمیان ایک بڑا اہم رشتہ ہے۔ اثر کے بغیر شاعری یا کوئی اور فن اپنا سماجی اور انسانی مقصد پورا نہیں کر سکتا۔ شعر کی لذت کافی بالذات نہیں۔ اسے تحلیل ہو کر اثر بن جانا چاہیئے تاکہ وہ حرکت سے معاشرے کی اجتماعی خودی یا کم از کم کسی اور فرد کی خودی کے سوز کو جگا سکے۔ یہ نہیں کہ وہ بے مقصد طور پر باقی رہے۔ اپنے شعر سے اقبال کا خطاب ہے۔

ہے گلہ مجھ کو تری لذت پیدائی سے
تو ہوا فاش تو ہیں اب مرے اسرار بھی فاش
شعلہ سے ٹوٹ کے مثل شرر آوارہ نہ رہ
کر کسی سینہ پر سوز میں خلوت کی تلاش

اثر فن یا شاعری کی افادیت کے لئے بڑی ضروری چیز ہے۔ یہی آرزو اور اس سے پیدا ہونے والی قدروں کے سماجی روابط اور رشتے کا سب سے بڑا ذریعہ ہے۔

**ذوق** :۔ ظاہر ہے کہ اثر بھی انہیں محرکات سے پیدا ہوتا ہے جو فن اور شاعری کا سرچشمہ ہیں یعنی عشق آرزو حرکت وغیرہ لیکن اثر کا ایک اور بھی عنصر ہے، یہ ذوق ہے۔ اقبال کے نزدیک ذوق کا تصورِ عشق سے منسلک ہے۔ ذوق کی تخلیق بھی عشق ہی کے سانچے پر ہوئی ہے۔ اور اس کے لئے اقبال نے "شوقِ نگاہ" اور "ذوقِ نظر" کی اصطلاحیں استعمال کی ہیں۔ ذوق گویا عشق اور آرزو کا ایک تکنیکی سانچہ ہے لیکن اس کی تکنیک قدرتی ہے، اکتسابی نہیں۔ فنون میں سچّا ذوق نظر وہی ہے جو حقیقت اشیاء کا احتساب کرے۔ اس لئے ذوق نظر کی قدریں دائمی اور ابدی ہیں، حقیقت اشیاء سے ہٹ کر اس تکنیکی سانچے کی قطعاً کوئی اہمیت نہیں کیونکہ پھر ذوق محض ایک اضافی چیز ہو کر رہ جائے گا۔ جو جغرافیہ اور زمانہ کی ہر معمولی سی تبدیلی سے بلا کسی خاص اخلاقی یا ارتقائی وجہ کے بدلتا رہے گا۔

اے اہل نظر ذوق نظر خوب ہے لیکن
جو شے کی حقیقت کو نہ دیکھے وہ نظر کیا

مقصود ہنر سوز حیات ابدی ہے
یہ ایک نفس یا دو نفس مثل شرر کیا

ذوق کی سب سے بڑی پہچان جرأت اور جلال کی قدر ہے کیونکہ جلال و جمال کی شدّت ظہور ہے۔ جلال سے ذوق انتہا درجہ محروضی ہو جاتا ہے۔ ذوق کی اعلیٰ ترین مثال کے لئے اقبال نے خون گرفتہ چینی کا قصہ بیان کیا ہے کہ جب اُسے قتل کرنے کو لے جانے لگے تو اس نے بے ساختہ جلاد سے کہا، ذرا ٹھہر میں تلوار کی چمک کا منظر تو دیکھ لوں۔

خودی بلند تھی اس خون گرفتہ چینی کی
کہا غریب نے جلاد سے دمِ تعزیر
ٹھہر ٹھہر کہ بہت دلکشا ہے یہ منظر
ذرا میں دیکھ تو لوں تابناکیٔ شمشیر

یہ ذوقِ نظر کوئی اکتسابی چیز نہیں۔ یہ فنونِ لطیفہ میں قدر آفرین خودی کی نمود ہے۔ ذوق کوئی انفرادی شئے نہیں۔ کائنات ذوق کی پیدائی میں برابر کی حصہ دار ہے کائنات میں خود آشکار ہونے کا ذوق ہے۔ کائنات کے اس ذوق نو کو اگر شوق و ذوق کی نگاہ سے دیکھا جائے تو یہ کائنات کی نگاہ میں انسان کی نگاہ بصیرت کا اضافہ ہے۔ اس سے نہ صرف تسخیرِ کائنات کے امکانات وسیع ہوتے ہیں بلکہ اپنی ہستی کی گتھیاں سلجھانے میں اس سے مدد لے سکتا ہے۔

یہ کائنات چھپاتی نہیں ضمیر اپنا
کہ ذرّہ ذرہ میں ہے ذوقِ آشکارائی
کچھ اور ہی نظر آتا ہے کاروبارِ جہاں
نگاہِ شوق اگر ہو شریکِ بینائی
اسی نگاہ میں ہے میری دجہانبازی
اسی نگاہ میں ہے دلبری و رعنائی
نگاہ شوق میسّر نہیں اگر تجھ کو
ترا وجود ہے قلب و نظر کی رسوائی

یہ نگاہِ شوق یہ تخلیقی نظر اصلی ذوق ہے۔ اس کے سوا ذوق کے باقی تمام اکتسابی اور اضافی معیار ناقص اور مضر ہیں۔

**فن برائے زندگی۔** اقبال کے نزدیک آرٹ پر اگر حواس کا اصلی محرک عشق یا وجدان

ہی روشن بین فکر کا پرتو پڑنا ضروری ہے کیونکہ اس صورت میں آرٹ سماجی زندگی اور خاص سماجی حالات میں عمل کا رہبر بن سکتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ زندگی اور اس کی ضرورتیں ہی آرٹ کی سچائی کا اصلی معیار ہیں جو فن یا ادب زندگی کے ارتقاء اس کی اصلاح اور اس کی بہتری میں مدد نہیں کرتا ناقص ہے۔

اے میان کیسہ ات نقد سخن !
برعیار زندگی اورا بزن
فکر روشن ببیں عمل را رہبر است
چوں درخش برق پیش از تندر است

ایک اور جگہ اقبال لکھتے ہیں :۔ اس شاعری پر حیف ہے جو قومی زندگی کے مشکلات و امتحانات میں دلفریبی کی شان پیدا کرنے کی بجائے فرسودگی و انحطاط کو صحت اور قوت کی تصویر بنا کر دکھائے اور اس طور پر اپنی قوم کو ہلاکت کی طرف لے جائے۔ اس کا تو فرض ہے کہ قدرت کی لازوال دولتوں میں سے زندگی اور قوت کا جو حصہ اُسے دکھایا گیا ہے، اس میں اوروں کو بھی شریک کرے۔ نہ یہ کہ اٹھائی گیرا بن کر جو رہی سہی پونجی اس کے پاس ہے، اُسے بھی ہنتھیا لے۔"

اس زمانے میں اردو ادب میں فن برائے زندگی کی بحث بہت اہمیت اختیار کر گئی ہے اور یہ ادب پر اشتراکی اثرات کے ساتھ آئی ہے لیکن اقبال نے اس سے بہت پہلے عام نظام تفکر کے ایک لازمی جزو کی حیثیت سے اس بحث کو چھیڑا ہے۔ ان کے نزدیک شاعری اور مصوری کے فنون کی طرح زندگی تمام تر اظہار ہے بغیر عمل کے تفکر محض موت ہے۔ یہ تو ظاہر ہے کہ زندگی اور فن میں ایسا ربط ہے کہ جس کے بغیر فن کا سرے سے ہی وجود ہی میں آنا ممکن نہیں۔ لفظوں میں تصویر کے خطوں میں پتھر کی تراش میں زندگی ہی کے محرکات اور مضمرات میں فن کی تخلیق بجائے خود زندگی

کا عمل ہے لیکن آرٹ یا فن میں زندگی کا بحیثیت موضوع موجود ہونا کافی نہیں، بڑی ضرورت اس کی ہے کہ آرٹ یا فن زندگی کے سمجھنے، اس مشاہدے اس کی تزئین و تشکیل اس کے ارتقاء میں مدد دے یعنی وہ عیار زندگی ہے جس پر نقد سخن کو پرکھنا ضروری ہے۔

**اقبال اور لینن کے نظریۂ فن کا موازنہ** فن برائے زندگی کا نظریہ اقبالؔ نے اپنے نظام فکر میں ایک بڑی حد تک اسلامی اخلاقیات سے اخذ کیا ہے اور اس لئے فن برائے زندگی کے اشتراکی نظریہ سے اگر اس میں بعض مشابہتیں ہیں تو بعض اختلافات ۔ اقبالؔ کے نزدیک فن اور زندگی میں تعلق یہ ہے کہ فن انسانی زندگی کی ترقی اور اصلاح کا حربہ ہے۔ فن کو زندگی کی اندھی تقلید بھی نہیں کرنا چاہیئے کیوں کہ بے مقصد حقیقت نگاری کا کوئی حاصل نہیں اور نہ اس میں کوئی افادیت ہے لیکن فن کے جو محرکات اقبالؔ نے تلاش اور پیش کئے ہیں وہ وجدانی ہیں۔ مارکس نے بھی ایک آدھ جگہ انسان کے ذہن کے تخلیقی عمل کو "عام طور پر زندگی کا روحانی طریق عمل" لکھا ہے لیکن مارکس کے نزدیک روحانی کے معنی بہت مختلف ہیں کیونکہ مارکس نے انسانی ذہن کے تخلیقی عمل کو ایک ایسا مظہر قرار دیا ہے جو مادی ذرائع پیداوار سے پیدا اور معین ہوتا ہے۔ مارکس کے خیال میں مادی پیداوار کی مختلف اشکال کا اثر علی الترتیب انسان اور فطرت کے تعلق کے مختلف خصائص پر پڑتا ہے۔ ہر زمانے میں انسان کی روحانی زندگی کی تشکیل جن اسباب سے ہوتی ہے وہ یہ ہیں، سماجی رشتوں کا احساس، طبقات کی کشمکش، پیداوار کی قوتوں اور پیداوار کے روابط کے باہمی مخالفت کا احساس۔

یہ احساس زندگی کا کوئی بے محل جامد عکس نہیں۔ مارکس کے خیال میں یہ مادی پیداوار کی ایک مؤثر قوت ہے۔ محنت کے عمل میں ذہنی اور جسمانی کام جدا جدا ہیں لیکن بعد میں مخصوص سماجی حالات کے تحت یہ الگ الگ ہو گئے اور ایک دوسرے

کے مخالف اور متضاد مقامات پر پہنچ گئے۔ یہاں بہر حال یہ یاد رکھنا ضروری ہے کہ بعض دوسرے درجے کے تنقید نگاروں نے اس نظریے کو حد سے زیادہ سہل اور عامیانہ بنا کے پیش کیا ہے کہ مختلف قسم کے علمی تصورات کا صاف صاف اور براہ راست معاشی تعلقات اور کوششوں پر ہی دار و مدار ہے۔ یہ نقطۂ نظر مارکس اور لینن کے فن تنقید کے نظریئے سے کوئی تعلق نہیں رکھتا۔ مختلف تصوراتی نعبہ میں معاشی بنیاد سے مختلف درجوں کا بعد رکھتی ہیں معاشی بنیاد سے ان کا تعلق مختلف نوعیتوں کا ہے۔ معاشی تعلقات کا اثر ان تصورات پر اور ان تصورات کا اثر معاشی حالات پر مختلف طریقوں سے ظاہر ہوتا ہے۔ بعض تصورات مثلاً سیاسی اصول قانون اور سائنس (خصوصاً تکنیکی سائنسوں، قدرتی سائنسوں اور معاشیات) کے نظریئے معاشی بنیاد سے زیادہ قریب ہیں لیکن بعض دوسرے تصورات منطقے جن کی پرواز بطور اینگلز مکان میں اور اوپر ہے جیسے مذہب فلسفہ وغیرہ اور جو معاشیات سے اور زیادہ دور ہیں۔ ان تصوراتی منطقوں کے سلسلہ میں جو مکان میں بہت اوپر اڑتے ہیں "آرٹ" یا فن کا نام ہے۔

یہاں تک تو آرٹ اور زندگی سے اس کے اساسی تعلق کے نظریئے میں اقبال اور مارکس اور اینگلز میں کوئی ایسی بنیادی مخالفت نہیں، بجز اس کے کہ "روحانی" زندگی کی حد تک اقبال کا تصور مارکس سے بہت مختلف ہے لیکن تنقید فن کے اشتراکی نظریئے میں مزید ترمیم کی ضرورت اس وقت ہوئی جب لینن کو اس مسئلہ کو عملی طور پر سلجھانا پڑا، لونا چارسکی (LUNACHARSPY) نے ادب اور آرٹ کے متعلق لینن کی مختلف تحریروں سے اس کا نظریۂ فن مدون کرنے کی کوشش کی ہے اس نظریۂ فن میں لینن کا راستہ اقبال سے مختلف ہے۔ لینن کی فلسفیانہ تصانیف میں اس کا بنیادی کام ہی یہ تھا کہ وہ ہر طرح کی "نقاب پوش عینیت" کے مقابلے میں مادیت کا تحفظ کرے

لینن نے مارکس کی مادیت کی جدلیاتی ماہیت کو بڑی غیر معمولی اہمیت دی ہے۔ لینن کے نزدیک مادہ کوئی جامد اور غیر متحرک شے نہیں جسے کسی بیرونی محرک کسی غیر مادی حرکت طاقت یا توانائی کی حمایت ہو۔ لینن کا نقطۂ نظر اس لحاظ سے میکانی مادہ پرستوں کے نظریئے سے بہت مختلف ہے۔ اس کے نزدیک مادہ اور حرکت ایک ہی چیز ہے۔ جدلیاتی مادیت کے بموجب مادہ ایک ایسی شے ہے جو مسلسل ارتقا پذیر اور اس کی حرکت سے وہ لامتناہی اور مختلف تبدیلی مراد ہے جو اس میں ہوتی رہتی ہے۔

مادہ کے اس جدلیاتی تصور پر لینن نے اور تمام فلسفیانہ نظریوں کی طرح اشتمالی نظریۂ فن کی بھی بنیاد رکھی ہے مگر یہ اقبالؒ کے احاطۂ فکر سے بہت دور ہے۔ اقبالؒ نے اسلامی ارتقائیت سے ارتقائے تخلیقی کا ایک نظریہ اخذ کیا ہے جو برگسان کے نظریۂ ارتقائے تخلیقی سے بہت قریب ہے اور جس کی بنیاد مادیت سے زیادہ عینیت پر ہے۔ برگسان کی طرح اقبالؒ نے جا بجا منظم مادہ (حیات) اور غیر منظم جامد اور غیر متحرک مادہ کی درمیانی حد فاصل کو بڑی شدت سے تسلیم کیا ہے۔ خود حیات کے اندر وہ ایک ایسے نظامِ ارتقا کے قائل ہیں جس میں انسان کا مقام اتنا اونچا ہے کہ وجدان کی مزید نشو و نما کے بعد انسان کامل کی پیدائش کے مؤثر ہونے یا قدرِ آفرینی کے لئے کوئی مقام باقی نہیں۔ اقبالؒ کی اجتماعی خودی البتہ کچھ حد تک اشتراکی اجتماعیت کا ساتھ دے سکتی ہے۔

ذرائع علم کی حد تک بھی اقبالؒ اور اشتراکیکیں (خصوصاً لینن) میں بہت سخت اختلاف ہے۔ اقبالؒ عقل اور وجدان دونوں کو بہ حیثیت ذرائع علم تسلیم کرتے ہیں، اور انسانی ارتقا کے ایک خاص نقطے کے بعد جہاں پہنچ کر عقل کھسیانی ہو جاتی ہے وہ وجدان یا عشق کو مؤثر ترین ذریعہ قرار دیتے ہیں۔ اس کے برعکس لینن اور اشتراکیین کو نہ صرف تعقل پر اصرار ہے بلکہ ایسے منطقی تعقل پر جو جمالیات پر مبنی ہو۔ اینگلز کی رائے

ہیں انسان نے وجدان کے عالم میں ایک جست لگا کر نہیں بلکہ بہت آہستہ آہستہ اور بہت دیر کے بعد سچ اور حقیقت کا مقام حاصل کر لیا۔ لینن کے خیال میں جدلیت اس لئے انسانی علم میں عموماً مضمر ہوتی ہے کہ فطرت خود جدلیاتی اصول پر زندہ اور باقی ہے۔ فطرت میں مسلسل انقلابات، جنبشوں، تضادات کے باہمی تعلقات کا مشاہدہ کیا جا سکتا ہے۔ مجموعی طور پر یہاں اقبال اور لینن کے درمیان کوئی خاص قدر مشترک نہیں۔

تمدنی مظاہر خصوصاً فن اور ادب وغیرہ کی حد تک لینن کا نظریہ پلیخانوف وغیرہ سے بھی قدرے مختلف ہے۔ پلیخانوف نے زیادہ تر نارودنی کی موضوعیت کی مخالفت کی ہے جس کا اعتقاد یہ ہے کہ تاریخ تنقیدی طرز فکر رکھنے والوں کی بنائی ہوئی چیز ہے یعنی ذہین اور قابل افراد انسانی تاریخ کے خالق ہیں پلیخانوف نے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی کہ تمدنی مظاہر خصوصاً ادب کا خالص معروضی طور پر اور علم النسل کی روشنی میں مطالعہ کرنا چاہیئے۔ لینن نے ان مسئلوں کو بالکل دوسری روشنی میں دیکھا اس میں شک نہیں کہ وہ طبقاتی، متوازی حالات کے نقطۂ نظر سے خاص خاص تمدنی مظاہر کے مطالعہ کی غیر معمولی اہمیت کا بالکل قائل تھا لیکن اس کے خیال میں یہ پورے مسئلے کے مطالعہ کا محض ایک بنیادی مرحلہ تھا۔ اصلی مرحلہ یہ تھا کہ ماضی کے تمدن کی تنقیدی افادیت کو کس طرح مستقبل کے نئے ذرائع اور اسالیب کی تعمیر میں استعمال کیا جائے جن سے پرولتار کے مفاد کو فائدہ پہنچے تحقیق اور مطالعہ دونوں لینن کے نزدیک انقلابی عمل کے پابند تھے۔

جہاں تک عوام کے لئے فن اور ادب کے مقاصد کا تعلق ہے لینن کا یہ تصور اقبال کے نظریۂ فن سے بہت قریب ہے۔ اشتراکی نظریۂ فن کی بنیاد جدلیاتی مادیت ہے لیکن اس سے فن اور ادب کی افادیت کا جو عظیم الشان مسئلہ پیدا ہوتا ہے۔ اس کی

حد تک اقبالؒ میں اور اشتراکیین میں بہت کم اختلاف ہے جتنا کچھ تضاد ہے وہ وہی ہے جو اقبال کی اسلامی اشتراکیت اور کارل مارکس اور لینن کی جدلیاتی مادیت میں بنیادی اور تفصیلی طور پر ہے۔ اور جس کا ہم ایک اور جگہ تفصیلی طور پر ذکر کر چکے ہیں لیکن اقبالؒ اور لینن دونوں بالآخر اس نتیجے پر پہنچے ہیں جس کو اقبالؒ نے اس ایک مرصع جملہ میں بیان کیا ہے۔ "صنعت و حیات انسان کی تابع ہے اس پر فوقیت نہیں رکھتی۔"

**افادیت:۔** فن اگر زندگی کا ممد و معاون بننا چاہتا ہے تو اس سے خود بخود یہ لازم آتا ہے کہ وہ انسانی زندگی کے محاسن کو صنائع و بدائع یا بے معنی آرائش پر ترجیح دے فن میں افادیت ضروری قرار پاتی ہے۔ اقبال آرٹ کی افادیت کے اس حد تک قائل تھے کہ ان کے خیال میں ایسا آرٹ جو کسی قوم کے قوائے عمل کو مضمحل کرنے والا ہو۔ اس کا سزاوار ہے کہ حکومت کی جانب سے اس پر تحدید اور ممانعت عائد کی جائے۔ خواجہ عبدالوحید صاحب نے اقبال کی کچھ گفتگو نقل کی ہے جس سے اُن کے نظریۂ فن کے افادی پہلو پر روشنی پڑتی ہے۔ "اگرچہ آرٹ کے متعلق دو نظریئے موجود ہیں۔ اوّل یہ کہ آرٹ کی غرض محض حسن کا احساس پیدا کرنا ہے اور دوم یہ کہ آرٹ سے انسانی زندگی کو فائدہ پہنچنا چاہیئے میرا ذاتی خیال یہ ہے کہ آرٹ زندگی کے ماتحت ہے ہر چیز کو انسان کی زندگی سے وابستہ ہونا چاہیئے اور اس لئے ہر وہ آرٹ جو زندگی کے لئے مفید ہو اچھا اور جائز ہے اور جو زندگی کے خلاف ہو، جو انسانوں کی ہمتوں کو پست اور ان کے جذبات عالیہ کو مردہ کرنے والا ہو قابل نفرت و پرہیز ہے اور اس کی ترویج حکومت کی طرف سے ممنوع قرار دی جانی چاہیئے۔

**فن برائے فن کی مخالفت:۔** فن کو زندگی سے وابستہ کرنے کے بعد لازمی طور پر اقبالؒ نے فن برائے فن، کے نظریوں کی مخالفت کی ہے جو انیسویں صدی کے آخر اور بیسویں صدی کے اوائل میں یورپ میں بہت مقبول تھے۔ ۱۹۲۶ء میں جب اقبال

کو خطاب ملا تو انہوں نے اسلامیہ کالج لاہور کے کریسنٹ ہوسٹل کے طلبہ کی ایک دعوت میں تقریر کی تھی جس کا ماحصل یہ تھا کہ قوموں کے اخلاق کو خراب کرنے والی چیزوں میں سے ایک نہایت خطرناک بلکہ مہلک چیز رہا ہے جسے فن برائے فن ART FOR ART SAKE کہتے ہیں۔ اس نظریئے سے مراد یہ ہے کہ جمالیات کا ہر شعبہ یا فن صرف اپنے اصولوں کو ہی اپنا معیار صحت اور نصب العین مقرر کرے۔ اپنے ان اصولوں سے باہر کوئی اصول مثلاً اخلاقیات یا روحانیت کا کوئی اصول اس فن کی رہبری کا حق دار نہ ہو وہ فن خود اپنا رہبر ہو اس کی ترویج یا ترتیب یا اس کا ارتقاء کسی فوق الفن اصول کے تحت نہ ہو وغیرہ۔ مختصر یہ کہ حسن خود اپنا معیار ہے اور اپنے سے بالاتر کسی معیار یا مدعا یا نصب العین کو ماننے کے لئے تیار نہیں۔ یہ نظریہ آجکل مغربی دنیا میں بہت مقبول ہے۔ اس کی مقبولیت کی رفتار اگر اسی طرح تیز رہی تو مجھے یقین ہے کہ وہ ان اقوام کو گرا کر رہے گا۔"

"میں نے اپنے کلام میں اس مہلک نظریہ کے خلاف جہاد کیا ہے اور میں تم نوجوانوں کو متنبہ کرتا ہوں کہ اس خطرناک غلطی میں نہ پڑنا۔ فن جب اخلاقیات اور روحانیات سے علیحدہ ہوتا ہے تو بہت جلد مخرب اخلاق بن جاتا ہے۔ اعلیٰ مقاصد کی تکمیل یا پیروی کے لئے جمالیات کے کسی فن کو لوگے تو وہ اپنے بہترین مدارج طے کرے گا اور اپنی اقوام و ملت میں ایک نئی روح پھونک دے گا لیکن وہی فن جب ان مقاصد سے بچھڑ جائے گا تو قوم و ملت کے حق میں زہر قاتل بنے گا۔"

مولانا سید سلیمان ندوی کے نام اپنے ۱۰/اکتوبر ۱۹۱۹ء کے خط میں اقبال لکھتے ہیں کہ

"شاعری بہ حیثیت لٹریچر کے کبھی میرا مطمح نظر نہیں رہا کہ فن کی باریکیوں کی طرف توجہ کرنے کے لئے وقت نہیں، مقصود صرف یہ ہے کہ خیالات میں انقلاب

پیدا ہو اور بس۔ اس بات کو مدِ نظر رکھ کر جن خیالات کو مفید سمجھتا ہوں۔ ان کو ظاہر کرنے کی کوشش کرتا ہوں۔ کیا عجب کہ آئندہ نسلیں مجھے شاعر تصور نہ کریں اس واسطے کہ آرٹ رفن برغایت درجے کی جانکاہی چاہتا ہے اور یہ موجودہ حالات میں میرے لئے ممکن نہیں"۔

ایک اور جگہ انہوں نے فن برائے فن پر زیادہ سختی سے تنقید کی ہے۔ لکھتے ہیں کہ صنعت گر کو چنیا بیگم کے حلقۂ عشاق میں داخل ہونا چاہیے۔ مصوّر فطرت کو اپنی رنگ نگار آرائیوں کا اعجاز دکھانے کے لئے افیون رنے جسکی سے احتراز واجب ہے۔ یہ پیش پا افتادہ فقرہ جس سے ہمارے کانوں کی آئے دن تواضع کی جاتی ہے کہ کمال صنعت اپنی غایت آپ ہے انفرادی اجتماعی انحطاط کا ایک عیارانہ جملہ ہے جو اس لئے تراشا گیا ہے کہ ہم سے زندگی اور موت دھوکا دے کر چھین لی جائے۔

یہ پیش پا افتادہ فقرہ۔ "فن برائے فن" کی جگہ اگرچہ ارسطو کے نظام تنقید میں کوئی جگہ نہیں لیکن یقیناً اس پر کچھ نہ کچھ اثر یونانی سکونیت کا بھی ہے۔ مشرق میں صدیوں تک اسی کا راج رہا۔ شاعری اور ادب کے جانچنے کا معیار زندگی کو نہیں قرار دیا گیا بلکہ خیال آرائی رعایت لفظی ضائع و بدائع روایت کو طرح طرح سے باندھنا ابہام اور دقت پسندی، عربی، فارسی، اردو، ترکی شاعری پر صدیوں تک حاوی رہے پھر جب ۱۸۵۷ء کے زلزلے کے بعد اردو ادب اور شاعری نے زندگی اور فطرت سے اپنا رشتہ جوڑنا چاہا تو کچھ ہی عرصہ کے بعد مغرب سے "فن برائے فن" کے نظریئے کی ایک لہر آئی یہ انحطاطی تحریک مشرق اور خصوصاً ہندوستان کی تقلید پسندی کے باعث بہت زیادہ خطرناک تھی اور جہاں تک مجھے علم ہے سب سے پہلے اقبال نے اس خطرے کو محسوس کیا۔

مغرب میں "فن برائے فن" کا نظریہ دو مختلف تحریکوں میں نمودار ہوا۔ ان میں سے پہلی تحریک کی ابتدا فرانس میں ہوئی۔ اس کا کوئی فلسفیانہ پس منظر نہیں تھا وسلہ

WISTLER نے اُسے انگلستان منتقل کیا۔ یہاں انیسویں صدی کے آخری دس سال یا ختم صدی TIN DE SIECLE کے ادیب ایسے کسی نظریئے کے متلاشی ہی تھے اس زمانہ کے مشہور جمالیاتی رسالے BOOK YELLOW کے لکھنے والوں اور خصوصاً آسکر وائلڈ نے اُسے فروغ دیا۔ وسلر WHISTLER نے اس "فن برائے فن" کی تحریک کو رسکن کی ضرورت سے زیادہ اخلاقی ذہنیت کے ردّ عمل کے طور پر فروغ دینا چاہا۔ اس تحریک کو کوئی خاص اہمیت نہ حاصل ہوتی اگر آسکر وائلڈ کا ذہن بے حد دلچسپ ہوتا۔ لیکن بہت ہی بھٹکا ہوا اور انحطاط پذیر ذہن اس کا ساتھ نہ دیتا۔

آسکر وائلڈ کے خیال میں عوام الناس کی طرف تو فن کار کو سرے سے توجہ ہی نہیں کرنی چاہیئے اور نہ اُسے عامیانہ سطح تک نیچے اُترنا چاہیئے۔ فن کار کے اپنے احساسات مدرکات اس کے نفیس احساسات کافی بالذات ہیں۔ وہ اپنا عین اور معیار خود مقرر کر سکتا ہے۔ اور اس کے مطابق شاعری یا مصوری یا سنگ تراشی کر سکتا ہے۔ جنہیں غرض ہے وہ اس کے فن کے مطالعہ کے لئے خود اس کا نقطۂ نظر اختیار کریں گے۔ اور اس کے پیدا کئے ہوئے فن جمال سے حظّ اٹھانے کا صرف ایسے لوگوں کو حق حاصل ہے آسکر وائلڈ اور وسلر کے اس نقطۂ نظر کا انجام یہ ہے کہ فن سے جو حظ یا لطف حاصل ہے وہ اس کا واحد مقصد ہے۔ آرٹ دو آقاؤں (اخلاق اور جمال) کی غلامی نہیں کر سکتا۔ اس نقطۂ نظر کے پرچار کرنے والوں نے اس حقیقت کو فراموش کر دیا کہ آرٹ کتنا ہی مجرّد اور آزاد سہی وہ حقیقت سے الگ نہیں ہو سکتا۔ حقیقت کے سوا اس کی کوئی بنیاد ہو ہی نہیں سکتی۔ اس کے علاوہ جب آسکر وائلڈ اور وسلر نے مصوّر کو حد سے زیادہ آزادی اور خود ارادیت کا حق دیا تو یہ سمجھ کر دیا کہ وہ اپنے احساسات مدرکات تصورات میں سب سے الگ ہے۔ یعنی فنکار کی جمالی صلاحیتیں دوسری صلاحیتوں اور اعمال سے باعتبار نوعیت اور بلحاظ درجہ مختلف ہیں۔ جدید نفسیات

اس فرق کو تسلیم نہیں کر سکتی۔ اس کے علاوہ اس سے جو نتیجہ نکلتا ہے وہ نہ صرف افادی بلکہ نفسیاتی نقطۂ نظر سے مضحکہ خیز ہے اور وہ یہ کہ فن کار کا یہ کام نہیں کہ وہ اپنا کشف یا اپنی بصیرت دوسروں تک منتقل کرے، اس کا کام تو محض لطف حاصل کرنے کے لئے حسن کی تخلیق کرنا ہے۔ دوسروں کی رائے سے اُسے غرض نہیں۔

یہ تحریک آسکر وائلڈ کی تحریروں کی مقبولیت کے باعث بہت جلد ہندوستان پہنچی عبدالرحمٰن بجنوری سجاد انصاری، نیاز فتح پوری اور ایک حد تک رشید احمد صدیقی اس سے متاثر ہیں۔ یہ "پیش پا افتادہ فقرہ" اس لئے مقبول ہوا کہ یہ فقرہ متضاد بن کر آیا تھا۔ نوجوانوں میں اس کی مقبولیت بڑھتی جاتی تھی اس لئے اقبال نے اس کی مخالفت ضروری سمجھی۔

وسلر اور آسکر وائلڈ کی تحریروں میں تو "فن برائے فن" زیادہ تر محض ایک نقطۂ نظر ہے۔ والٹر پیٹر نے جس سے عبدالرحمٰن بجنوری بہت متاثر تھے، اسے نظریہ بنا دیا اور اس کی مغربی ادب میں محض ایک انوکھے اور شرارت آمیز تجربے کی حیثیت نہ رہی اور ایک حد تک پیٹر کا نظریہ آسکر وائلڈ سے مختلف بھی ہے۔

پیٹر نے فن کے نظریئے کی بنیاد اسلوب اور اظہار پر رکھی ہے۔ حقیقت واقعہ کا نہیں بلکہ حسن واقعہ کا اظہار ہے۔ حسن واقعہ کے بیان ہی سے مصنف فن کا بنتا ہے۔ اس کے فن کی خوبی کا معیار یہ ہے کہ حسن واقعہ کو اس نے کس قدر حقیقت کے ساتھ پیش کیا ہے۔ حقیقت کے بغیر نہ خوبی پیدا ہو سکتی ہے نہ ہیئت۔ کیونکہ تمام تر حسن محض حقیقت کی نزاکت ہے۔ حقیقت کی یہ نزاکت ہی وہ شے ہے جسے ہم "اظہار" کہتے ہیں۔ اظہار کا کام یہ ہے کہ وہ بڑی نزاکت سے زبان کو اندرونی کشف یا بصیرت کا آلۂ کار بنائے۔

پیٹر کے نزدیک ادب کا فن ایسے واقعے کا بیان ہے جو کسی مخصوص شخصیت کی روح سے باعتبار اس کی اپنی ترجیحات ارادہ یا قوت کے متعلق ہو۔ ادبی فنکار کے لئے لائق

ہونا ضروری ہے۔ اور اس کے فن کے مخاطب بھی صرف ایسے لوگ ہیں جو لائق اور قابل ہوں۔ اس طرح پیٹر نے ادبی فن کو محض ایک ذہنی شرافیہ کی حد تک محدود کر دیا ہے۔ ادبی فن کار مناسب اظہار کے ذریعہ کے طور پر ایسی زبان تلاش اور استعمال کرتا ہے جو اس کی اپنی روح کی رنگارنگی کی وفاداری سے عکاسی کرے۔

اور جس میں بڑی سخت جدت اور اپج ہے۔ وہ بہت سی غیر ضروری چیزوں کو ترک کر دیتا ہے۔ اسے بڑے ضبط کی ضرورت ہے۔ اور اپنے فن کے ذرائع کو وہ بڑی احتیاط سے استعمال کرتا ہے۔ اسی احتیاط بلکہ اسی کفایت میں خود ایک طرح کا حسن ہے۔ اس کفایت سے اسلوب میں ایک طرح کی تنگی اور نزدیکی پیدا ہو جاتی ہے جس کی وجہ سے ہر لفظ اور ہر جملہ زیادہ سے زیادہ معنی کا اظہار کرتا ہے۔ اس طرح ادبی اسلوب سے جو حسن بکھرتا ہے وہ اس کے اپنے جوہر کا حسن ہوتا ہے جس میں غیر ضروری

والٹر پیٹر کا نظریہ انیسویں صدی کے آخر آخر کا تھا۔ اس کا اثر صرف عبدالرحمٰن بجنوری پر کہیں کہیں نظر آتا ہے لیکن اس سے کہیں زیادہ طاقتور نظریہ کروچے اور اس کے نام لیوا متبعین کا ہے جنہوں نے جمالیات کی بظاہر ٹھوس بنیاد پر "فن برائے فن" کا قصر تعمیر کرنا چاہا۔ اس کا نظریہ "اظہاریت" کے نام سے مشہور ہے۔ اظہاریت میں آرٹ کا اصلی مقصد اپنا اظہار ہے۔ اخلاق، افادیت یا ناظر کا نقطۂ نظر کوئی اہمیت نہیں رکھتے۔ اس نظریہ کا ماخذ ایک حد تک کروچے کا فلسفہ جمالیات ہے۔ حالانکہ اظہاریوں نے اس میں بہت غیر منطقی اضافے کئے ہیں۔ کروچے کے نزدیک علم دو طرح کا ہو سکتا ہے۔ وجدانی اور منطقی۔ وجدانی علم کا ذریعہ تخیل ہی ہے اور منطقی علم کا تعقل۔ وجدان اثرات کا عملی اور مؤثر اظہار ہے اور ہر سچا وجدان بجائے خود اظہار بھی ہے۔ وہ جمالی فعل ذہن میں کس شکل کی تخلیق پر منحصر ہے۔ اس طرح آرٹ محض وجدان یعنی ذہن میں تاثرات کا اظہار ہے۔ دوران اس وقت آرٹ بن جاتا ہے۔ جب نفس انسانی اس

کے کل اظہار کی برابر کوشش کرتا ہے اور اس طرح اثرات پر تخیل کا رنگ چڑھ جاتا ہے۔ ایک ایسا وقت بھی آتا ہے کہ آرٹسٹ اگر چاہے تو اپنے اظہار کو بیرونی طور پر ادا کر سکے۔ لیکن آرٹ کے اظہار کا یہ بیرونی طریقہ (یعنی تمام فنونِ لطیفہ) آرٹ کے اصلی اور خالص لائحہ عمل سے کوئی تعلق نہیں رکھتا۔ کیونکہ آرٹ تو وجدان کا ایک اندرونی فعل ہے۔ بقول کروچے یہ دوسری حرکت (بیرونی اظہار) اشیاء سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ ایک عملی ارتکاب فعل ہے یا قوت ارادی کا ارتکاب فعل۔ لیکن آرٹ کی تصنیف (جمالی تصنیف) ہمیشہ اندرونی ہوتی ہے۔ وہ چیز جو بیرونی کہلاتی ہے آرٹ کی تصنیف باقی نہیں رہتی۔ اس طرح تمام نقش کی ہوئی تصویریں بنائے ہوئے مجسّمے لکھی ہوئی کتابیں کروچے کے نزدیک بیرونی ہو جانے کی وجہ سے خالصتہً آرٹ کی تصنیف باقی نہیں رہتی۔ وہ محض یاد داشت کے لئے، جسمانی محرکات ہیں، جن آرائش و زیبائش کے لئے جگہ نہیں بچتی بلکہ پیٹر کا یہ کہنا ہے کہ "غیر ضروری اور زائد حصّے SURPLUSAGE کے رفع کرنے ہی میں تمام تر آرٹ مضمر ہے۔" ادبی فن میں ہئیت اور ترتیب کو بہت زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ ادبی فن کے کسی تخلیق کار کی ذہنی ترتیب بھی فن تعمیر کی طرح ہونا چاہیئے جس میں ابتدا ہی میں مکمل تعمیر کا ادراک کر لیا جاتا ہے اور تعمیر کی ہر منزل پر مکمل عمارت کے ہر حصّے کا نقشہ ذہنی طور پر پیش نظر رہتا ہے۔

مشہور فرانسیسی حقیقت نگار فلابیر کے صحیح لفظ MORJUSTE کے نظریئے کو پیٹر نے اپنے نظریۂ فن میں غیر معمولی جگہ دی ہے۔ ایک شے کے اظہار کا ایک اور صرف ایک ہی طریقہ موجود ہے۔ اس کا ایک ہی اسم ہے ایک ہی صفت اُسے متصف کر سکتی ہے۔ ایک ہی فعل اس میں جان ڈال سکتا ہے۔ ایک شے کے لئے ایک خاص مخصوص منفرد لفظ کی تلاش امکانی حد تک ضروری ہے۔ دنیا بھر کے تمام اظہارات، تمام اشکال تمام اسالیب اظہار میں سے صرف ایک ہی ہے شکل ایک ہی طریقہ ہے۔ جو مافی الضمیر

کا اظہار کرسکتا ہے۔ اس "صحیح لفظ" والے نظریئے کے پیچھے جو فلسفیانہ تصور کام کر رہا ہے وہ فطری کفایت کا تصور ہے یعنی یہ تصور کہ اگر فکر کی دنیا میں کسی کو موصول ہے تو اس کے اور زبان کی دنیا میں اس کے متلازم کے درمیان تصرف اور مطابقت کا رشتہ پہلے ہی سے موجود ہو گا۔

آخر میں والٹر پیٹر نے "فن برائے فن" کی بھول بھلیاں سے نکلنے کا بھی ایک راستہ سوچ نکالا ہے۔ اس نے "اچھے فن" اور "اعلیٰ فن" میں تمیز کی ہے۔ اچھے کا "اصلی" لیکن "اعلیٰ" آرٹ وہی ہے جو بڑے اعلیٰ معنوں میں اخلاقی ضروریات پوری کرتا ہو۔ فن برائے فن کے اس گنبد بے در میں اخلاق اور افادیت کے لئے ایک کھڑکی کا کھول دینا خود اس امر پر دلالت کرتا ہے کہ فن برائے فن کا خالص جمالی جواز کشتی بالذات نہیں۔ جمالیات ایک خاص مرحلے پر پہنچکر اخلاقیات سے الگ نہیں رہ سکتی۔
کی مدد سے آرٹسٹ اپنا وجدان دوبارہ پیدا کر سکتا ہے۔

پیٹر کی طرح کروچے نے بھی "فن برائے فن" کے اس گنبد بے در میں، جو تنقید سے ماورا ہے افادیت اور اجتماعی نقطۂ نظر کے لئے ایک کھڑکی کھلی رکھی ہے۔ کروچے نقاد کو آرٹ کی اندرونی تصنیف کی تنقید کی اجازت نہیں دیتا۔ اندرونی تصنیف کی تنقید نا ممکن بھی ہے لیکن جب یہ اندرونی تصنیف خارجی جسم اختیار کرے۔ اور اس کا اظہار یا اس کی تجسیم بیرونی ہو جائے تو یہ بیرونی تجسیم کروچے کے نزدیک نہ صرف نقاد کی تنقید بلکہ اخلاقی پابندیوں کی گرفت میں بھی آسکتی ہے کیوں کہ اب یہ اندرونی وجدان کا سوال نہیں رہا اب یہ عمرانی مسئلہ بن جاتا ہے۔ آرٹسٹ ایک بیرونی جسم بنا کے اپنے اصلی قلعۂ عمل کو چھوڑتا ہے اور عملی دنیا میں داخل ہوتا ہے جہاں معاشیات، اخلاقیات اور سیاسیات سب کی اہمیت ہے۔ اس لئے کروچے کے خیال میں خارجی تخلیق کے وقت آرٹسٹ کو زندگی کے معاشی حالات اور

اخلاقی رجحانات کا خیال رکھنا ضروری ہے۔ اس طرح ایک لحاظ سے کروچے حکومت یا رائے عامہ کی مداخلت کو جائز قرار دیتا ہے۔

کروچے کے اس نظریۂ اظہاریت میں تصرّف کر کے ان لوگوں نے جو اپنے آپ کو اظہاری EXPRESSIONIST کہتے ہیں اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ آرٹ تنقید سے ماوراء ہے کیونکہ وہ تجربے کی خالص اندرونی تعبیر ہے۔ اس لئے آرٹ اپنی فطرت کے سوا اور کسی اصول کا پابند نہیں، یہ مان لیجئے تو یہ بھی لازم آتا ہے کہ ہر موضوع آرٹ کی لئے یکساں موزوں اور جائز ہے، خواہ کتنا ہی غیر افادی اور غیر اخلاقی کیوں نہ ہو[1] فن برائے فن کے ان دونوں شیشوں کے ٹکڑوں پر جنہیں پیٹر اور کروچے نے الگ الگ تعمیر کیا ہے۔ ہندوستان میں سب سے پہلے اقبال نے پتھر برسائے۔ کروچے کی طرح وہ بھی وجدان کو تمام فنون کا سرچشمہ قرار دیتے ہیں لیکن جب فن وجود میں آتا ہے تو وہ اس کی افادیت کے لئے ایک طرح کا تعقّل لازمی قرار دیتے ہیں اور یہی نہیں بلکہ ان کے نزدیک فن کا واحد مقصد یہ ہے کہ وہ اجتماعی زندگی کی نمود و نشوونما میں مدد دے۔

"ہر وہ استعداد جو مبدأ فیض نے فطرت انسان میں ودیعت کی ہے اور ہر وہ توانائی جو انسان کے دل و دماغ کو بخشی گئی ہے۔ ایک مقصد وحید اور ایک غایت الغایات کے لئے وقف ہے یعنی قومی زندگی۔ انسانی صفت اس غایت آفرین کی تابع اور مطیع ہونی چاہیئے اور ہر شئے کی قدر و قیمت کا معیار یہی ہونا چاہیئے کہ اس حیات بخش کی قابلیت کس قدر ہے۔ تمام وہ باتیں جن کی وجہ سے ہم جاگتے جاگتے اونگھنے لگیں

[1] اظہاریت کے نظریے کا یہ خلاصہ میں نے اپنی کتاب "ترقی پسند ادب" (ادارۂ اشاعت اردو حیدرآباد دکن) کے لئے لکھا تھا اور وہیں سے چند تبدیلیوں کے ساتھ اقبال کے خیالات سے موازنہ کے لئے نقل کر لیا ہے۔ مزید تفصیل کے لئے ملاحظہ ہو آر۔ اے۔ اسکاٹ جیمس کی کتاب MAKING OF LITERATURE چھبیسواں باب۔

اور جو جیتی جاگتی حقیقتیں ہمارے گرد و پیش موجود ہیں اور کہ انہیں پر غلبہ پانے کا نام زندگی ہے، اس کی طرف سے آنکھوں پر پٹی باندھ لینا انحطاط اور موت کا پیغام ہے۔"

**رجعت پسند فن۔** اقبال کے نزدیک وہ فن رجعت پسند ہے جس میں نہ زندگی نمایاں ہے اور نہ فن کار کی خودی ؎

نہ خودی ہے نہ جہانِ سحر و شام کے دور
زندگانی ہے حریفانہ کشاکش سے نجات
تو ہے میت! یہ ہنر تیرے جنازے کا امام
نظر آئی جسے مرقد کے شبستاں میں حیات

**آرٹ اور لذتِ زندگی۔** وہ آرٹ جو ذوق حیات سے گریز کرے اور موت کو اپنا موضوع بنائے اسے اقبال بے حد رجعت پسند سمجھتے ہیں۔ زندگی اس کائنات اور اس عالم میں موت کو شکست دینے کے لئے آئی ہے موت سے ہار ماننے کے لئے نہیں آئی۔

اگر کہ جہان مکافات میں
رہی زندگی موت کی گھات میں

اگر انفرادی حقیقی مدارج ارتقا طے کرے تو وہ بقائے دوام حاصل کر سکتی ہے۔ اقبال اس کے قائل نہیں کہ عشق حقیقی میں "فنا" آخری منزل ہے اور اس وجہ سے وہ وحدت الوجود کے قائل نہیں جو شاعری اس فنائیت کا راگ الاپے وہ بجائے خود لاکھ حسین اور پر کیف سہی زندگی کے لئے زہر قاتل ہے۔ شاعری میں قنوطیت اقبال کو گوارا نہیں تھی۔ اس زد میں میر سے لے کر فانی تک اکثر و بیشتر قنوطی اردو شعرا آ جاتے ہیں۔

وائے قومے کز اجل گیرد برات :
شاعرش وابوسد از ذوقِ حیات
خوش نماید زشت را آئینہ اش
در جگر صد نشتر از نوشینہ اش
سست اعصاب تو از افیون او
زندگانی قیمتِ مضمون او

اس موت کا گیت گانے والی شاعری میں بلا کا جذب اور کیف ہوتا ہے یہ جذب وکیف چند زوال پسند عجمی شعراء میں اور ان سے بہت زیادہ اردو شاعری میں موجود ہے لیکن اس قسم کی مرگ پسند شاعری زوال قومی شکست وانحطاط کے زمانے کی شاعری تھی۔ اقبالؔ زیادہ تر متصوفانہ شاعری کو خصوصاً وہ جس میں فنائیت کا نغمہ بار بار دہرایا جاتا تھا، زوال پسند سمجھتے تھے۔ تاتاریوں نے جب ایرانی تمدن کی معاشی اور سیاسی بنیاد ڈھا دی تب ہی تصوف اور فنائیت کی شاعری کو فروغ ہوا، جو زندگی اور اس کی حقیقتوں سے ایک طرح کا گریز تھی۔ اس شاعری نے قوم کو اپنی جھوٹی ساحری سے اور زیادہ متزلزل اور مفلوج کر دیا کیونکہ یہ شاعری دنیاوی اور مادی نقصان میں فائدہ کا طلسمی نقشہ دکھاتی ہے۔ عمل سے یہ بہت دور ہے اور اپنے سننے والوں اور پسند کرنے والوں کو عمل کے راستے سے ہٹاتی جاتی ہے۔ اس مرگ پسند شاعری سے جو قدر جمالی پیدا ہوتی ہے وہ غلط اور جھوٹی قدر ہے۔ ادیبوں اور فنکاروں کو اقبال کا مشورہ ہے کہ وہ ایسی شاعری سے حذر کریں۔

نغمہ ہایش از دلش دارد ثبات
مرگ را از سحر او دانی حیات
چوں زیاں پیرایہ بندد سود را

می کند مذموم ہر محمود را
در یم اندیشہ اندازد ترا
از عمل بیگانہ می سازد ترا
حسن او را با صداقت کار نیست
در یمش جز گوہر تف دار نیست
خواب را خوشتر ز بیداری شمرد
آتش ما از نفسہایش بمرد
از خم و مینا و جامش الحذر
از مئے آئینہ فامش الحذر

مرگ پسندی سے فن کا شوق بھی لازمی طور پر متاثر ہوتا ہے۔ کیونکہ

**رجعت پسند فن کی نفسیات**:۔ رجعت پسند فن کی نفسیات میں سب سے زیادہ اہمیت تو اقبالؒ نے اس تباہ کن ارادۂ مرگ (DEATH WILL) کو دی ہے جو تمدن کے زوال اور فنا کی نشانی ہے اور جس کا اثر افراد پر بھی الگ الگ پڑتا ہے وہی روحانی کرب جو موت کو عروس اور محبوب بنا کر پیش کرتا ہے۔ عورت اور جنس کے مضامین کو بھی ضرورت سے زیادہ اہمیت دیتا ہے۔ یوں تو عورت نے ہمیشہ سے عشق اور اس لئے فن اور ذوق نظر ترغیب دی ہے۔ اقبال نے اس حقیقت کا اعتراف کیا ہے۔

مکالماتِ فلاطون نہ لکھ سکی لیکن
اسی کے شعلے سے ٹوٹا شرارِ افلاطون

لیکن زوال پسند فن میں عورت کا جو تصوّر باندھا اور پیش کیا جاتا ہے وہ صحت مند زندگی سے گریز ہے۔ اس میں زندگی کی اور تمام حقیقتوں یہاں تک کہ خود جنس کے

عملی اور عمرانی مسئلے سے گریز کر کے عورت کے خیالی پیکر سے لو لگائی جاتی ہے۔ یہ روحانی جذبہ پرستی کے انتہائی انحطاط کی ایک کیفیت ہے اور ہندوستان کے فن میں خواہ وہ بنگالی مکتب کی مصوری ہو یا اختر شیرانی کی شاعری یہی دونوں موضوع بار بار اور جگہ جگہ ملتے ہیں۔ اقبالؒ نے اس کے متعلق ایک بڑی خوب صورت چھوٹی سی نظم لکھی ہے جس میں جدید ہندوستانی فن کی نفسیات پر یوں تنقید کی گئی ہے۔

عشق و مستی کا جنازہ ہے تخیّل ان کا
ان کے اندیشہ تاریک میں قوموں کے مزار
موت کی نقش گری ان کے صنم خانوں میں
زندگی سے ہنر ان برہمنوں کا بیزار
چشم آدم سے چھپاتے ہیں مقامات بلند
کرتے ہیں روح کو خوابیدہ بدن کو بیدار
ہند کے شاعر و صورت گر و افسانہ نویس
آہ! بے چاروں کے اعصاب پہ عورت ہے سوار

یہاں اقبال نے ہندوستانی فن کاروں کی بڑی دکھتی ہوئی رگ چھیڑی ہے۔ فن اور ادب کی کوئی تحریک ہر افادی اصلاحی رجعت پسندی یا ترقی پسند عورت کو ہر حال حد سے زیادہ اہمیت حاصل ہے اور ذہنیت کا انداز دبانے سے نہیں دبتا۔

**فنونِ لطیفہ اور حیاتِ اجتماعی:۔** اقبال نے سارے فنونِ لطیفہ کو زندگی اور خودی کے تابع قرار دیا ہے۔ ان میں زندگی سے اقبال کی مراد قوم کی اجتماعی اور عمرانی زندگی ہے۔ اپنی ایک ابتدائی نظم میں اقبال نے قوم کو ایک جسم تصوّر کر کے افراد کی مختلف خدمتوں کو اعضاء سے تشبیہ دی ہے۔ ان میں شاعر قوم کا دیدۂ بینا ہے۔

قوم گویا جسم ہے افراد ہیں اعضائے قوم
منزلِ صنعت کے رہ پیما ہیں دست وپائے قوم
محفلِ نظمِ حکومت چہرۂ زیبائے قوم
شاعرِ رنگین نوا ہے دیدۂ بینائے قوم

دیدۂ بینا کا کام محض دیکھنا اور رہبری کرنا نہیں۔ اس میں بڑا پرخلوص سوز و گداز ہے۔ در اصل آنکھ پورے جسم کی حالت کی مقیاس ہے۔

مبتلائے درد کوئی عضو ہو روتی ہے آنکھ
کس قدر ہمدرد سارے جسم کی ہوتی ہے آنکھ

اسی مضمون کو انہوں نے شمع و شاعر میں زیادہ تفصیل سے باندھا ہے۔ شمع شاعر کو یہی سمجھاتی ہے کہ وہ اپنا اصلی کام اور مقام بھول گیا۔ شاعر کا کام اپنے سوزِ دروں سے قوم کی حیاتِ اجتماعی میں زندگی اور حرارت کی آگ دوڑانا ہے اور شاعر اسی سے محروم و غافل ہے۔

یوں تو روشن ہے مگر سوزِ دروں رکھتا نہیں
شعلہ ہے مثلِ چراغِ لالۂ صحرا ترا
قیس پیدا ہوں تری محفل میں یہ ممکن نہیں
تنگ ہو صحرا ترا محمل ہے بے لیلا ترا

جب تک شاعری میں سوزِ دروں نہیں ملت میں سوزِ آرزو سوزِ حیات کہاں سے پیدا ہوگا۔ بغیر سوزِ آرزو کے حیاتِ اجتماعی کی شیرازہ بندی ممکن نہیں

شمعِ محفل ہو کے جب تو سوز سے خالی رہا
تیرے پروانے بھی اس لذت سے بیگانے رہے

رشتۂ الفت میں جب ان کو پرو سکتا تھا تو
پھر پریشاں کیوں تری تسبیح کے دانے رہے

**صداقت:** کسی قوم کی حیاتِ اجتماعی میں شاعر کا وہی مقام ہے جو پہلے پیغمبر کا تھا۔ یعنی وہ صداقت سے خاصیاتِ اجتماعی کے نظام کی نگہداری کرتا ہے۔

شاعرِ دل نواز بھی بات اگر کہے کھری:
ہوتی ہے اس کے فیض سے مزرعِ زندگی ہری
شانِ خلیل ہوتی ہے اس کے کلام سے عیاں
کرتی ہے اس کی قوم جب اپنا شعار آذری

یہ مضمون شمع و شاعر میں یوں باندھا گیا ہے۔

در غمِ دیگر بسوز و دیگراں را ہم بسوز
گفتمت روشن حدیثے گر توانی دار گوش
کہہ گئے ہیں شاعری جزویست از پیغمبری
ہاں سنا دے محفلِ ملت کو پیغامِ سروش

اقبالؒ کے نزدیک، جیسا کہ ہم اوپر دیکھ آئے ہیں، ذوق کا کام حقیقتِ اشیاء کا احتساب کرنا ہے اور ذوق کی پہچان جرأت اور جلال ہے۔ مرگ پسند فن میں نہ صرف بیرپیں ذوقِ نظر اور شوقِ نگاہ مفقود ہوتا ہے بلکہ اس کی بجائے اس کے متضاد ایک رجعت پسند ذوق پیدا ہوتا ہے جو سچے ذوق کی ان دونوں اہم خصوصیات کی نفی کرتا ہے۔ یعنی ناظر نہ صرف حقیقتِ اشیا کا احتساب کرنا بھول جاتا ہے بلکہ شاعر کی طرح اس میں بھی جرأت و جلال کی قدریں مفقود ہوتی جاتی ہیں۔ یہ پوری اجتماعی زندگی کے مٹ جانے اور مکمل زوال کی پہلی نشانی ہے۔

اے ہلاکت از نغمہ ہائیش سرد جوش
زہر قاتل خوردہ از راہ گوش
اے دلیل انحطاط انداز تو!
از نوا افتادہ تار ساز تو
عشق رسوا گشتہ از فریاد تو
زشت رو تمثالش از بہزاد تو
زرد از آزار تو رخسار او
سردی تو بردہ سوز از نار او
خستہ جان از خستہ جانی ہائے تو
ناتواں از ناتوا نیہائے تو

یہ آرٹ جو زوال کا پروردہ زوال کا نشان اور زوال کا معاون ہے اپنے تاریخی اور معاشی پس منظر سے مربوط ہے۔ اقبالؒ کا ایک قول سید عابد علی عابد نے نقل کیا ہے "آرٹ کی زوال پذیری دراصل اقوام کی مجموعی زوال پذیری کے تابع ہے۔ سب سے پہلے کسی قوم کی زوال پذیری کی علامت آرٹ کی زوال پذیری کے ذریعہ ظاہر ہوتی ہے۔"
اب یہ سوال ہے کہ شاعر کس طرح صداقت تک پہنچے اور اس صداقت کو اجتماعی نظام تک منتقل کرے۔ کس طرح وہ اپنا پیغام سروش سنائے۔ سب سے پہلے تو یہ کہ صداقت کے لئے تحقیق کی ضرورت ہے۔ یہ وہی احتساب کائنات کا مسئلہ ہے۔

بجمہ زن بو وادیٔ سینا میں مانند
شبہ تحقیق کو غارت گر کا شانہ

ماضی کی تباہیوں سے نئے مستقبل کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے۔

شمع کو بھی ہو ذرا معلوم انجام ستم
صرف اس تعمیر سے خاکستر پروانہ کر

صداقت نقل اور تقلید سے حاصل نہیں ہو سکتی۔ اس کے علاوہ آزادی کے اصول کے منافی ہے۔ جس کے بغیر بھی صداقت کا اصول ناممکن ہے۔ شاعر کا کام ہے کہ کائنات اور حیات کے بحرِ ذخار سے خود نئے موتی چنے۔ زندگی کے ساگر سے صداقت کا جام پیئے۔

تو اگر خوددار ہے منت کش ساقی نہ ہو
عین دریا میں حباب آسا نگوں پیمانہ کر

فن اور شاعری کو اگر صداقت نصیب ہو تو قوم کی حیات اجتماعی کے لئے اس میں ایک بڑی انقلابی قوت پیدا ہو سکتی ہے جس سے پرانے فرسودہ نظام کو تہس نہس کیا جا سکتا ہے۔

ز برق نغمہ تواں حاصل سکندر سوخت

جہاں تک حیات اجتماعی کی خدمت کا تعلق ہے اقبال کے نزدیک آرٹ کی بنیاد سوزوگداز صداقت اور انقلاب انگیز قوت پر ہونی چاہیئے لیکن اگر حیات اجتماعی کسی خاص زمانے میں کسی خاص انحطاطی اثر کا شاہکار ہو تو آرٹ کو اس سے متاثر نہ ہونا چاہیئے۔ اقبالؒ کسی طرح کے عمرانی ہسٹیریا کو گوارا نہیں کر سکتے۔

یہ نکتہ پیر دانا نے مجھے خلوت میں سمجھایا
کہ ہے ضبطِ فغاں شیری فغاں روباہی دبیشی

فن کار کو آزاد مرد کی طرح اجتماعی زندگی کے ابتلا کے زمانے میں عمرانی ہسٹیریا سے پیدا ہونے والی ذہنی روحانی اذیت پسندی سے بچنا چاہیئے۔ ورنہ وہ کسی کام کا نہ رہے گا۔

مردِ بے حوصلہ کرتا ہے زمانے کا گلہ
بندۂ حُر کے لئے نشترِ تقدیر ہے نوش
نہیں ہنگامۂ پیکار کے لائق وہ جواں
جو ہوا نالۂ مرغانِ سحر سے مدہوش

**نظریۂ فن اور خودی۔** خودی اقبال کے پورے نظامِ تفکر کا مرکز ہے۔ اس لئے اقبال نے تمام فنونِ لطیفہ کو زندگی (حیاتِ اجتماعی) کے علاوہ خودی کے بھی تابع قرار دیا ہے فن اجتماعی زندگی کی نشوونما کی طرح انفرادی خودی کی نمود کا بھی ایک ذریعہ ہے۔

**خودی اور فنونِ لطیفہ:** خودی کا باقاعدہ تصور پیش کرنے سے پہلے ہی اقبال نے شاعر کو اپنی حقیقت سے آشنا ہونے اور اپنے اندر خودی کے ذریعے رازِ حیات معلوم کرنے کے ذرائع ڈھونڈنے کی تعلیم دی تھی۔ یہ شاعر یا فن کار کے لئے داخلیت موضوعیت یا وطن پرستی کا درس نہیں، اپنی خودی کو دریافت کرنا اور اُسے جگانا احتسابِ کائنات کے لئے اپنی شمع روشن کرنا ہے۔

آشنا اپنی حقیقت سے ہو اے دہقاں ذرا
دانہ تو کھیتی بھی تو باراں بھی تو حاصل بھی تو
آہ کس کی جستجو آوارہ رکھتی ہے تجھے
راہ تو رہرو بھی تو رہبر بھی تو منزل بھی تو

خودی زندگی کے طوفان سے گریز نہیں بلکہ خود بیک وقت طوفان درکنار اور طوفان سے بچنے کا سامان ہے۔

۵ کانپتا ہے دل ترا اندیشۂ طوفاں سے کیا
ناخدا تو بحر تو کشتی بھی تو ساحل بھی تو

خودی کی تعمیر بھی عشق کے سانچے پر ہوئی ہے۔ جو تمام تر فن کا سرچشمہ ہے۔

ے دیکھ آکر کوچۂ چاک گریباں میں کبھی
قیس تو، لیلیٰ بھی تو، صحرا بھی تو، محمل بھی تو

شاعر یا فن کار کی خودی کا مقام بہت بلند ہے۔ یوں تو وہ محض ایک فرد کی خودی ہے لیکن اس میں معاشرے کی ہیئت اجتماعی کے احساسات اور ضروریات سمٹ کر اس طرح جمع ہو گئے ہیں جیسے ایک قطرے میں پورا سمندر ہو۔ فنکار کی خودی میں بڑی غیر معمولی شوکت اور جوش کی صلاحیت ہے۔

ے اپنی اصلیت سے ہو آگاہ اے غافل کہ تو
قطرہ ہے لیکن مثال بحر بے پایاں بھی ہے
کیوں گرفتار طلسم ہیچ مقداری ہے تو
دیکھ تو پوشیدہ تجھ میں شوکت طوفاں بھی ہے

جب تک خودی کی شمع روشن نہ ہو۔ فن یا شاعری میں زندگی کے آثار نہیں ہو سکتے شاعری کا موضوع کتنا ہی حیات بخش کیوں نہ ہو۔ اگر اس موضوع کو خودی کے سوز سے نہیں لکھا گیا تو اس سے اثر نہیں پیدا ہو سکتا۔

سینہ روشن ہو تو ہے سوز سخن عین حیات
ہو نہ روشن تو سخن مرگ دوام اے ساقی

اسی خیال کو اور زیادہ واضح الفاظ میں یوں بیان کیا ہے۔

گر ہنر میں نہیں تعمیر خودی کا جوہر
وائے صورت گری و شاعری و نائے و سرود
مکتب و میکدہ جز درس نبودن نہ دہند
بودن آموز کہ ہم باشی و ہم خواہی بود

آرٹ صرف خودی سے روشن اور اس کے تابع ہی نہیں۔ اس کا ایک بہت

بڑا مقصد خودی کا تحفظ بھی ہے۔ فنون کی نمود ضمیر بندۂ خاکی سے ہے۔ آرٹ اگر خودی کا تحفظ نہ کر سکا تو کچھ بھی نہیں۔ اس میں حیاتی قدریں باقی نہیں رہ سکتیں۔

سرود و شعر و سیاست کتاب و دین و ہنر
گہر ہیں ان کی گرہ میں تمام یک دانہ
ضمیر بندۂ خاکی سے ہے نمود ان کی
بلند تر ہے ستاروں سے انکا کاشانہ
اگر خودی کی حفاظت کریں تو عین حیات
نہ کر سکیں تو سراپا فسون و افسانہ

**خودی اور جدتِ تخلیق:۔** خودی کا ایک موثر عمل جدتِ تخلیق ہے۔ خودی جتنی بھی ارتقاء یافتہ ہو گی وہ اتنا ہی منفرد اور تازہ فن پیدا کرے گی۔ وہ صرف ایک شرط کی پابند ہے کہ وہ جو فن پیدا کرے۔ اجتماعی زندگی کے لئے افادیت رکھتا ہو اس اہم شرط کے ساتھ خودی آزادی تخلیق کی نئی نئی راہیں ڈھونڈتی ہے۔ خودی ہی کا منفرد اور روشن تفکر فنون کی نئی دنیا کی تخلیق کرتا ہے۔ یہ دنیا تکنیکی مسالے یا ترکیبی اجزاء کی نہیں ہوتی۔ وہ تفکر جو قدر آفریں خودی سے روشنی حاصل کرتا ہے۔ آرٹ کی دنیا کو بے پایاں وسعت عطا کرتا ہے۔ خودی ہی سے فنکار وقت پر قابو پاتا ہے اور فن میں وقت کی تخلیق تو کرتا ہے۔ اقبالؒ کے نزدیک گذشتہ چند صدیوں میں مشرق میں فنونِ لطیفہ کے انحطاط اور زوال پسند رجحان کا بڑا سبب انفرادی اور اجتماعی خودی کا انحطاط تھا۔ لیکن وہ اس سے ناامید نہیں اور مستقبل میں انہیں پھر ایسے آرٹ کی تخلیق کی امید ہے جو خودی کی زندگی بخش اور تازگی بخش لذتِ تخلیق سے مالا مال ہو خودی کی جدتِ تخلیق کے مسئلے کو انہوں نے ایک بڑی اعلیٰ درجے کی ایک چھوٹی سی نظم میں بیان کیا ہے۔

جہان تازہ کی افکارِ تازہ سے ہے نمود
کہ سنگ و خشت سے ہوتے نہیں جہاں پیدا
خودی میں ڈوبنے والوں کی عزم و ہمت نے
اس آبجو سے کئے بحرِ بیکراں پیدا
وہی زمانے کی گردش پہ آتا ہے غالب
جو ہر نفس سے کرے عمرِ جاوداں پیدا
خودی کی موت سے مشرق کی سرزمینوں میں
ہوا نہ کوئی خدائی کا رازداں پیدا
ہوائے دشت سے بوئے رفاقت آتی ہے
عجب نہیں ہے کہ ہوں میرے ہم عناں پیدا

لیکن خودی سے پیدا ہونے والی یہ آزادیٔ تخلیق کیا ہے۔ کیا یہ وہی چیز ہے جس کا ذکر موپاساں نے "اسلوب" پر اپنے مشہور مضمون میں کیا ہے کہ جو چاہے لکھو، تصنیف کرو۔ نہ اخلاق کی ضرورت ہے نہ افادیت کی۔ اقبالؒ کی "آزادیٔ تخلیق" کے معنی مختلف ہیں کیونکہ اس کا ماخذ مختلف ہے اور اس کے نتائج کا مختلف ہونا فطری ہے۔ موپاساں نے آزادیٔ تخلیق کی بنیاد ایک ایسی واقعیت اور حقیقت نگاری پر رکھی ہے۔ جو مقصود بالذات ہے اور جو فن برائے فن کی تعریف میں آجاتی ہے۔ اقبالؒ نے آزادیٔ تخلیق کی بنیاد قدر آفرین خودی کے مؤثر عمل پر رکھی جو حیات اجتماعی کی ضروریات کو پیش نظر رکھ کر ہی اس آزادی کی اجازت دے سکتی ہے۔ اس لئے جب اقبالؒ یہ کہتے ہیں کہ ؎

بہ آور ہر چہ اندر سینہ داری
سرودے نالۂ آہے فغانے

تو یہ قدرتی آزادی کی اجازت ہے جس سے روایت پرستی اور ماضی کی غلامی کو ضرب لگے۔ یہ موپاسان والی قدر اور بے مقصد آزادیٔ تخلیق نہیں۔ یہ آزادی تخلیق جذب اور اثر پیدا کرنے والی ہے اور ساتھ ہی ساتھ شدّت سے بامقصد ہے۔

**خودی اور تکنیکی ارتقاء۔** فنونِ لطیفہ اور خودی کے تعلق میں اقبالؒ نے ایک نکتہ یہ بھی بیان کیا ہے کہ اگرچہ کہ کسی شاعر یا فنکار کی تکنیک کے ارتقاد کا مطالعہ کسی تنقید کے ذریعے ممکن ہے لیکن فنکار کی خودی کا ایک ایسا اندرونی عمل ہے جسے کسی خارجی پیمانے سے ناپنا بہت مشکل ہے۔ اس لئے جہاں تک خودی کا تعلق ہے۔ منفرد فنکار یا بچہ نظر آتا ہے یا جوان یا بوڑھا۔

سخن گو طفلک و برنا و پیر است
سخن را سالہا و ماہے نباشد

اقبالؒ کے سوا کسی اور تنقید نگار نے فنون کو انا یا خودی سے اتنا زیادہ وابستہ نہیں کیا۔ اور اگر وابستہ کیا ہے تو پھر فن کی داخلیت کو بہت زیادہ اہمیت دی ہے اجتماعی زندگی کے ساتھ ہی ساتھ خودی کو بھی فنونِ لطیفہ کا ماخذ اور خاص موضوع بنانے میں اقبالؒ نے اضداد کو یکجا کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کے نظریۂ فن کے اس حصے میں درمیانی منطقی کڑیاں بہت زیادہ مضبوط نظر نہیں آتیں۔ فنونِ لطیفہ کو خودی سے منسلک کرنا ان کے عام نظام تفکّر کے لحاظ سے تو ضروری تھا لیکن جہاں تک نظریۂ فن کا تعلّق ہے اگر وہ خودی کو درمیان میں نہ لاتے تو بھی اس کی مجموعی ہیئت زیادہ متاثر نہ ہوتی۔

**فن اور آزادی۔** آزادیٔ تخلیق کا مسئلہ اقبالؒ نے خودی سے وابستہ رکھا ہے لیکن اس کی بجائے خود بہت بڑی اہمیّت ہے۔ جس طرح خودی غلامی میں اپنی پوری شان و شوکت سے نمودار نہیں ہو سکتی اسی طرح آرٹ کے حقیقی فروغ کے لئے بھی عمرانی اور

معاشی آزادی کی بڑی ضرورت ہے۔ اقبال نے "بندگی نامہ" زبورِ عجم میں اس پر بڑی تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔

**فنون اور سیاسی اور معاشی غلامی:** غلامی آرٹ کے سرچشمے یعنی وجدان اور اس سے پیدا ہونے والے سوز آرزو پر ہی پہلی ضرب لگاتی ہے۔ اس طرح فنون کا اصلی سرچشمہ ہی سوکھ جاتا ہے فرد حیات اجتماعی میں اپنے حقیقی مقام کو محسوس نہیں کرتا بلکہ وہ اپنی انفرادیت کی غلط تعبیر کرتا ہے اور جو آرٹ پیدا ہوتا ہے وہ انفرادی مناقشوں اور منافقتوں کا آرٹ ہوتا ہے۔ جرأت اور جلال جو آرٹ کی بڑی اہم قدریں ہیں فنا ہو جاتی ہیں ان کی جگہ خوف اور بزدلی آرٹ کا موضوع بن جاتے ہیں سچا ذوق ختم ہوتا ہے اور جھوٹا ذوق جھوٹے فن کا معیار بن جاتا ہے۔

از غلامی دل بمیرد در بدن!
از غلامی روح گردد بار تن
از غلامی بزم ملّت فرد فرد
این و آں با این و آں اندر نبرد
در فتند ہر فرد با فردے دگر
ہر زماں ہر فرد را دردے دگر
شاخ او بے مہرگاں عریاں ز برگ
نیست اندر جان او جز بیم مرگ
کور ذوق و نیش را دانستہ نوش
مردۂ بے مرگ و نعش خود بدوش

اس طرح کا آرٹ غلام اقوام اور افراد کے ذہنی مزاج کا پروردہ ہوتا ہے اس میں معاشی اور اخلاقی غلامی کا عکس ہر جگہ نظر آتا ہے جس کی یہ پیداوار ہوتا ہے۔

محکوم اقوام کے افراد بلا تنقید بلا سوچے سمجھے حاکم اقوام کے آرٹ کی تقلید کی کوشش کرتے ہیں اور وہ کریں کیا غلامی ہے ہی ایسا نشہ جس سے جسم میں رُوح ہی باقی نہیں رہتی جس سے آرٹ میں تازہ بہ تازہ نو بہ نو کی آفرینش ہو سکے۔ اس آرٹ میں سوائے اپنے آقاؤں کی اندھی تقلید کے اور کچھ نہیں ہوتا۔ اس اندھی تخلیق کو جدت سمجھا جاتا ہے اور وہ اصلی جدت اور آزادیٔ تخلیق جو قدر آفرین خودی کا کرشمہ ہے اس کا اول تو وجود ہی نہیں باقی رہتا۔ اور اگر کسی فن کار کے یہاں وہ اتفاق سے نظر آجائے تو بدعت اور کفر سمجھی جاتی ہے۔ غلامی کا آرٹ روایت پرستی آرٹ ہے۔ اور لطف یہ ہے کہ یہ روایات غلام عوام کی اتنی روایات بھی نہیں۔ یہ دوسروں کی روایات ہیں جو صدیوں کی غلامی میں اپنی بن گئی ہیں! اس طرح کہ غلامانہ آرٹ میں خارجی حسن یعنی حسنِ اظہار یا حسن بیان، تو کہیں کہیں پیدا ہو جاتا ہے لیکن عشق وجدان اور آرزو کی موت اس میں نظر آتی ہے۔

در غلامی تن ز جاں گردد تہی
از تن بے جاں چہ امید بہی
ذوق ایجاد و نمود از دل رود
آدمی از خویشتن غافل رود
کیش او تقلید و کادش آذری ست
ندرت اندر مذہب او کافری ست
تازگی ہا وہم و شک افزائدش
کہنہ و فرسودہ خوش می آیدش
گر ہنر این است مرگ آرزوست
اندرونش زشت و بیرونش نکوست

جمال کی قدر جس کو اقبالؔ نے اپنے نظریۂ فن میں حرکت سے وابستہ کر دیا ہے

صرف آزادی ہی کے عالم میں پیدا ہو سکتی ہے کیونکہ اقبالؒ کے نزدیک جمال جلال کی ابتدائی کیفیت ہے۔ غلامی میں ذوقِ حسن باقی نہیں رہتا۔ بصیرت، حسن و جمال کے مشاہدے کے لیئے اس قدر ضروری ہے فنا ہو جاتی ہے۔ دوسروں دیدارِ حسن کی اندھی تقلید باقی رہتی ہے اور اس اندھی تقلید سے جو آرٹ پیدا ہوتا ہے وہ بھی بھونڈا اور بے اصل ہی ہوتا ہے۔

غلامی کیا ہے ذوقِ حسن و زیبائی سے محرومی
جسے زیبا کہیں آزاد بندے ہے وہی زیبا
بھروسہ کر نہیں سکتے غلاموں کی بصیرت پر
کہ دنیا میں فقط مردانِ حرُ کی آنکھ ہے بینا

ذہنی آزادی اور جدت ہم معنی ہیں۔ ذہنی آزادی یہ ہے کہ فن کار خود کائنات اور وقت کا احتساب کرے۔ دوسروں کی اندھی تقلید نہ کرے۔ اس احتساب میں اپنی خودی کو اپنا خاص ذریعۂ عمل بنائے۔

؎ دیکھے تو زمانے کو اگر اپنی نظر سے
افلاک منور ہوں ترے نورِ سحر سے
دریا متلاطم ہوں تیری موجِ گہر سے
شرمندہ ہو فطرت ترے اعجازِ ہنر سے
اغیار کے افکار و تخیل کی گدائی
کیا تجھ کو نہیں اپنی خودی تک بھی رسائی

آرٹ میں حقیقی آزادی زمانے کو اپنی نظر سے دیکھنا ہے۔

**آزادیٔ افکار:** آزادی میں تخلیق یا آزادیٔ فکر بڑی اچھی اور ضروری چیزیں ہیں مگر یہ پیشِ نظر رکھنا ضروری ہے کہ اس میں آزادیٔ فکر کا محرک کیا ہے۔ اکثر ایسا ہوتا

ہے کہ سرمایہ یا ایسی دوسری قوتیں آرٹ کو اپنے کام کے لئے استعمال کرنے کی کوشش کرتی ہیں۔ اس کوشش میں وہ اجتماعی زندگی پر ضربیں لگاتی ہیں۔ لیکن اس عمل کو آزادیٔ فکر کا عمل دیتی ہیں۔ سرمایہ دار جمہوریتوں میں جو آزادیٔ رائے اور آزادیٔ فکر ہے وہ بول تو بہت مستحسن چیز ہے لیکن وہ زیادہ تر سرمایہ دار محرکات کا آلۂ کار بن جاتی ہے۔

فرنگ آئین جمہوری نہاد است
رسن از گردن دیوے کشاد است
رواں خوابیدہ و تن بیدار گردید
ہنر با دین و دانش خوار گردید
خرد جز کافری کافر گری نیست
فن افرنگ جز مردم دری نیست

اس خطرے کو مارکس لینن اور دوسرے اشتمالیوں نے بھی محسوس کیا ہے۔ اور اسی وجہ سے اشتمالی جمہوریتوں میں بے عنان آزادیٔ رائے پر تحدید عائد کی گئی ہے۔ لینن کا یہ قول مشہور ہے۔ "بورژوا ادب آرٹسٹ یا اداکار کی آزادی روپے رشوت اور سرپرستی کی پوشیدہ ریاکارانہ محکومی کے سوا کچھ نہیں۔ ہم سوشلسٹ اس ریاکاری کی قلعی کھولیں گے۔ ان غلط نشانوں کو پھاڑ پھینکیں گے۔ اس لئے نہیں کہ ہم بے طبقہ ادب یا آرٹ حاصل کریں یہ تو صرف بے طبقہ اشتراکی سماج میں ممکن ہے بلکہ اس لیئے کہ ہم اس آزاد ادب کا جس کی آزادی ریاکاری کی ہے۔ اور جو درحقیقت سرمایہ داروں سے وابستہ ہے۔ اس حقیقی ادب سے مقابلہ کر سکیں جس کا پرولتار سے بہت گہرا تعلق ہے۔"

یہ نام نہاد آزادیٔ افکار آزادی نہیں بلکہ جاگیردارانہ اور سرمایہ دار نظام

کی قوتوں کی غلامی ہے ۔ غلامی کی بہت سی شکلیں ہیں ۔ ایک فرد دوسرے کا غلام ہو سکتا ہے ، ایک قوم دوسری قوم کی غلام ہو سکتی ہے ۔ ایک طبقہ دوسرے طبقہ کا غلام ہو سکتا ہے ۔ بسا اوقات بہ نام نہاد آزادیٔ ، افکار غلامی کی تعلیم ہوتی ہے ۔ یہاں اقبالؒ کے خیالات اشتمالی ناقدین سے زیادہ مختلف نہیں ۔

آزادیٔ افکار سے ہے اُن کی تباہی
رکھتے نہیں جو فکر و تدبر کا سلیقہ
ہو فکر اگر خام تو آزادیٔ افکار
انسان کو حیوان بنانے کا طریقہ
ہر سینہ نشیمن نہیں جبریل امینؑ کا!
ہر فکر نہیں طائرِ فردوس کا صیاد
اس قوم میں ہے شوخیٔ اندیشۂ خطرناک
جس قوم کے افراد ہوں ہر بند سے آزاد
گو فکر خدا داد سے روشن ہے زمانہ
آزادیٔ افکار ہے ابلیس کی ایجاد

آزادیٔ فکر کے لیے آزادی کے محرکات کا تعین ضروری ہے اور یہ دیکھنا ضروری ہے کہ آزادیٔ فکر سے اجتماعی زندگی کو نقصان نہیں بلکہ فائدہ پہنچ رہا ہے ۔

# کلامِ اقبال میں خونِ جگر کی اصطلاح

خونِ جگر کیا ہے جو اقبالؒ کے نظریہ فن میں ایک بڑی اہم اصطلاح بن گئی ہے شاعری میں جگر دراصل دل کا مثنیٰ ہے ۔ جب دردِ دل، سوزِ دل، خونِ دل کے مضامین پرانے ہو گئے تو دردِ جگر، سوزِ جگر، خونِ جگر کا ذکر ہونے لگا۔ اس کے علاوہ عشقِ حقیقی کی شاعری اور تصوف میں "دل" اور "قلب" خاص اصطلاحی معنوں میں استعمال ہونے لگے تھے اور عشقِ مجازی کے والہانہ کرب کے اظہار کے لئے ایک نئی اصطلاح کی ضرورت تھی ۔ فارسی کے متقدمین میں "جگر"، کا ذکر کم ملتا ہے ۔ جگر کاوی دردِ جگر اور خونِ جگر کے لئے کچھ متوسطین اور متاخرین کے عہد کی فضا ساز گار تھی۔ خسرو کے یہاں جگر کا ذکر بار بار آتا ہے۔

شادم بہ جگر سوزیٔ ہمرانش کہ بارے
ایں مایہ ز اقبال خودم کم نفرستاد

خسرو کے یہاں خونِ جگر بھی ہے

ہمہ شبم رود از دیدہ خون و چوں نہ رود
کسے کہ غمزہ خوبانش در جگر باشد

جامی کے یہاں بھی جگر کا خون ہونا انوکھی بات نہیں

آں جگر گوشہ کہ چوں اشک برفت از نظرم
خون شد از غم جگرم تا بہ نظر باز آمد

سوزِ جگر کا مضمون ایک جگہ جامی نے یوں باندھا ہے

نالہ و فریاد من ہست ز سوزِ جگر
یا دہنم را بدوز یا جگرم چاک کن

دل اور جگر کی سوزش اور خون ہو جانے کے مضامین تیر مژگاں کی شاعرانہ روایت اور علامت سے وابستہ ہیں۔ نظر کے تیر سے عاشق کا دل اور جگر دونوں خون ہو جاتے ہیں۔ اس اعتبار سے جگر دل کے بعد باغ عشق کا دوسرا مورچہ ہے۔ جگر کبھی اس تیر سے دونیم ہو جاتا ہے (کیونکہ تیر نظر تیغ غمزہ سے مختلف نہیں اور قصۂ حسن و دل کی روایات سے معلوم ہوتا ہے کہ نظر و غمزہ بھائی بھائی ہیں) دل اور جگر کی کاوش اور سوزش اسی تیر کی خلش ہے۔

جگر کے اس ضمنی موضوع اور اس کی وابستہ علامات کو غالب نے اردو شاعری میں بڑا غیر معمولی فروغ دیا۔ روایت اپنی ابتدائی صورت میں بھی غالب کے یہاں محفوظ ہے کہ جگر دل کے بعد باغِ عشق کا دوسرا مورچہ ہے:

دل سے تری نگاہ جگر تک اتر گئی
دونوں کو اک ادا میں رضامند کر گئی

شق ہو گیا ہے سینہ خوشا لذتِ فراغ
تکلیف پردہ داریِ زخمِ جگر گئی

"جگر کاویِ مژگان" کی ترکیب بھی اس بنیادی روایت کی طرف رہبری کرتی ہے۔ تیر مژگان کے مقابل دل اور جگر کی مورچہ بندی اور ساتھ ہی ساتھ تیر مژگاں

کا زخم کھانے کی خواہش کا یہ مضمون اور بہت سے اساتذہ کے یہاں ملتا ہے۔
مثلاً آتش کا ایک مشہور شعر ہے ؎

مشتاق درد عشق جگر بھی ہے دل بھی ہے
کھاؤں کدھر کی چوٹ بچاؤں کدھر کی چوٹ

لیکن غالب ہی کے یہاں یہ مضمون بڑی افراط سے ملتا ہے۔

؎ ہے ایک تیر جس میں دونوں چھدے پڑے ہیں
وہ دن گئے کہ اپنا دل سے جگر جدا تھا

غالب ہی کے کلام میں "جگر" کا ایک خاص مقام پیدا ہوتا ہے۔ جو اس سے پہلے نہیں تھا۔ اگر جگر دل کے بعد عشق کا دوسرا دفاعی مورچہ تو یقیناً جرأت اور مقاومت عشق میں (یعنی اس کیفیت میں جسے اقبال نے اپنے تفکر کی روشنی میں عشقِ مرداں" یا "مرد خدا کا عشق" کہا ہے، جگر کا بڑا خاص مقام ہے جہاں دل داماندگی کا شکار ہو جاتا ہے۔ جہاں دل کو جرأت فریاد نہیں وہاں جگر ہی کچھ دیر تک اور مقاومت کر سکتا ہے۔ رفتہ رفتہ تیرِ نظر کی جگہ ناوک غم ناوک بیداد نے لے لی۔ اس کی بھی مقاومت اگر ہو سکتی ہے تو دل سے زیادہ جگر سے ؎

عذر واماندگی اے حسرت دل
نالہ کرتا تھا جگر یاد آیا
آہ وہ جرأت فریاد کہاں
دل سے تنگ آ کے جگر یاد آیا

جگر کے سوز کی تکمیل یا جگر کا خون ہو جانا انسان میں عشق کی تکمیل ہے۔ یہ وہ منزل ہے جہاں وہ عشق کے آگے ہتھیار ڈال دیتا ہے جگر ناوک مژگان سے ناوک غم سے ناوک درد عشق سے چھلنی ہو جاتا ہے۔ اس شکست میں ایک فتح ہے۔ یہ

خودی کا مٹنا نہیں۔ بلکہ وہ منزل ہے۔ جب قدر آفرین خودی عشق کے اثر میں ڈوب کے تخلیق کا کام شروع کرتی ہے۔ جگر سوختہ کے لئے بڑے ظرف کی ضرورت ہے غالب اس مقام پر اقبال سے ایسے زیادہ دور نہیں تھے۔

قمری کف خاکستر و بلبل قفس رنگ

اے نالہ نشان جگر سوختہ کیا ہے

اور اس "جگر سوختہ" خون جگر کی علامت کی تشریح اقبال نے جاوید نامہ (پہلا ایڈیشن ص ۱۴۴) میں غالب ہی سے چاہی ہے۔ زندہ مردہ غالب سے مندرجہ بالا شعر کے معنی پوچھتا ہے کہ سوزِ جگر یا خون جگر کے نشان سے کیا مراد ہے؟ غالب کا جواب یہ ہے کہ سوز جگر سے جو نالہ (تخلیقی اور مؤثر عمل) نکلتا ہے۔ اس کی کئی طرح کی تاثیریں ہوتی ہیں۔ قمری اس کی تاثیر سے خاک ہو جاتی ہے۔ بلبل کئی طرح کا رنگ جمع کرتی ہے۔ یہ نالۂ عشق جو جگر کے خون ہو جانے کے بعد نکلتا ہے کہیں زندگی ہے اور کہیں موت۔ ہر ایک کو اس کے ظرف اور اس کی تپش کے مطابق حصہ ملتا ہے۔ کسی کو فنا کا مقام ملتا ہے، کسی کو بقا کا، تو بھی یا تو رنگ (دلبری یا قاہری) حاصل کر یا بے رنگ (دلبری بے قاہری) کے عالم میں گذر جا یہ دونوں خونِ جگر (تکمیلِ عشق) ہی کی نشانیاں ہیں۔

نالہ کو خیزد از سوزِ جگر — ہر کجا تاثیر او دیدم دگر

قمری از تاثیر او وا سوختہ — بلبل از وے رنگ ہا اندوختہ

اندرو مرگے بہ آغوشِ حیات — یک نفس ایں جا حیات آنجا ممات

آں چناں رنگے کہ ارژنگی ازوست — آں چناں رنگے کہ بے رنگی ازوست

تو نہ دانی ایں مقام رنگ و بوست — قسمت ہر دل بقدر ہائے و ہوست

یا برنگ آیا بہ بے رنگی گذر — تا نشانے گیری از سوزِ جگر

اگرچہ کہ غالبؔ کی زبانی سوزِ جگر کی یہ تشریح اقبالؔ کے اپنے نتائج سے بہت قریب ہے لیکن اس سے اقبالؔ کی اصطلاح "خونِ جگر" کو بہ حیثیت اصطلاح سمجھنے میں بہت زیادہ مدد نہیں ملتی۔ اقبال کی اصطلاح سمجھنے کے لیے اس تشریح تک نہیں بلکہ غالب کے اصلی شعر تک واپس جانا پڑتا ہے جس کے متوازی اقبالؔ کے نظریہ فن کا وہ نکتہ ہے جس کا ذکر اوپر آچکا ہے۔ جگر کا دردِ عشق سے خون ہو جانا انسان کے عشق کی تکمیل ہے اس کے بعد قدر آفرین خودی تخلیق کا کام شروع کرتی ہے جس میں فن تخلیق کا کام بھی شامل ہے۔

"خونِ جگر" کی اصطلاح ان معنوں میں اقبال نے بانگِ درا میں بھی دو ایک جگہ استعمال کی ہے: جگر خوں ہو تو چشم دل میں ہوتی ہے نظر پیدا۔

تخلیقی نظر اسی وقت پیدا ہو گی جب جوشِ عشق سے جگر خون ہو چکا ہو۔ ایک اور جگہ شاعر کو نصیحت کی ہے۔

اہلِ زمیں کو نسخۂ زندگیٔ دوام ہے
خونِ جگر سے تربیت پاتی ہے جو سخنوری

ایک جگہ "خونِ جگر" کا ترجمہ "خلوص" کیا گیا ہے۔ جو میرے خیال میں صحیح نہیں فن کی تنقید یا اس کے متعلق کسی نظریے کی تعمیر میں "خلوص کا ذکر نفسیاتی اعتبار سے بہت خطرناک ہے اور اسی لئے اقبالؔ نے اس کی مماثل کیفیت کا نام "یقین" رکھا ہے۔ خلوص نہیں۔ جس کی قدر معرفتی اور مذہبی ہے۔ نفسیاتی اور نیم اخلاقی نہیں۔ "خونِ جگر" بہر حال "یقین" سے بھی مختلف چیز ہے۔

جگر کا خون ہو جانا عشق کے عمل تسخیر کی تکمیل ہے۔ اس لئے "خونِ جگر" بہ حیثیت علامت و اصطلاح تسخیرِ عشق کے بعد انسان کا تخلیقی جذبہ ہے۔ "خونِ جگر" کی اصطلاح میں فن کار کے تخلیقی جذبے کی پوری کلیت ہے۔ اس کے اندرونی تپش اس کا سوز

گداز اس کی اعلیٰ ترین تصوریت اور سخت ترین محنت دوسرے الفاظ میں جوش حرکت حیات جب عشق کو فن کار کی تخلیق کا محرک بناتا ہے تو اس کا جذبۂ تخلیق خونِ جگر کہا جا سکتا ہے۔ خونِ جگر سے تمام فنون کی تخلیق ہوتی ہے۔ زمانے پر فتح پانے کے لئے جب عشق انسان کے سچے آرٹ کی تخلیق کرانا چاہتا ہے تو حالت وجدان میں اس کا جگر خون کر دیتا ہے۔ خونِ جگر عشق کا وہ حاصل ہے جس سے انسان فنون کی تخلیق کرتا ہے۔ اس خونِ جگر سے فن کار مادی یا غیر مرئی اشیاء میں جان سی ڈال دیتا ہے۔ ان کو ایک طرح کی زندگی اور بڑی سوز و ساز کی زندگی بخشتا ہے ؎

رنگ ہو یا خشت و سنگ چنگ ہو یا حرف و صوت
معجزۂ فن کی ہے خونِ جگر سے نمود!
قطرۂ خونِ جگر سِل کو بناتا ہے دل
خونِ جگر سے صدا سوز و سرور و سرُود

"خونِ جگر" کا یہ عمل جس سے غیر منظم مادے میں اثر و سوز حسن الغرض ایک طرح کی زندگی پیدا ہوتی ہے۔ فن کار انسان کا ایک عمل تخلیق ایک خالقانہ عمل ہے اس کے متعلق دیباچہ اسرارِ خودی میں اقبالؒ نے یوں لکھا ہے۔

"عمل تخلیق جاری ہے اور انسان بھی اس میں بقدر اس کے حصہ لیتا ہے کہ وہ کم سے کم فساد کے ایک حصہ میں سکون قائم کرنے میں امداد کرتا ہے۔ قرآن کی ایک آیت تبارک اللہ احسن الخالقین سے خدا کے سوا اور خالقوں کا امکان ظاہر ہوتا ہے۔ یہی سِل کو دل بناتا ہے۔

---